L. art.
0.
48 b
1

Mythologie und Symbolik

der

christlichen Kunst

von der ältesten Zeit

bis in's sechzehnte Jahrhundert.

Von

Ferdinand Piper,

Professor der Theologie an der Universität zu Berlin.

Erster Band.

Weimar,

Druck und Verlag des Landes-Industrie-Comptoirs.

1847.

Mythologie

der

christlichen Kunst

von der ältesten Zeit

bis in's sechzehnte Jahrhundert.

Von

Ferdinand Piper,

Professor der Theologie an der Universität zu Berlin.

Erste Abtheilung.

Weimar,

Druck und Verlag des Landes-Industrie-Comptoirs.

1847.

...BERGENSIS BIB...

Staats-
Bibliothek
Bamberg

Sr. Hochwürden

Herrn Professor Dr. Neander,

seinem geliebten Lehrer und Amtsgenossen,

mit dankbarer Verehrung

geweiht.

Vorrede.

Unter den Quellen der historischen Theologie ist eine Klasse, deren bisher versäumte Benutzung geeignet ist, eine Erweiterung der Theologie überhaupt und der protestantischen insbesondere herbeizuführen.

Es sind dies die Werke der christlichen Kunst, die mehrfach theologische Bedeutung haben. Denn die Kunst, welche von der Kirche ausgegangen und das ganze Mittelalter hindurch ihr treu geblieben ist, offenbart in ihren Werken den Geist, den sie empfangen hat: die religiöse Erregung wie der sittliche Charakter jedes Zeitalters stellt in ihnen sich dar, — freilich verschieden nach Maassgabe der technischen Mittel, über welche sie jedesmal zu verfügen hat, und der Hingebung, mit der sie an die Gegenstände der christlichen Erkenntniss sich wagt. Doch lässt sie die ganze Gestalt des

Lebens durchscheinen, wie überhaupt die Kunst die verborgenen Tiefen des Lebens in Gefühl und Anschauung, mehr als Wort und Schrift es vermag, allseitig an's Licht bringt. Man wird also vorzugsweise die Werke der Kunst zu berücksichtigen haben, um das *christliche Leben* zu erforschen, indem man auf den Grund der künstlerischen Darstellung eingeht. — Aber auch um den Zweck der Darstellung sich anzueignen, die *Ideen* der künstlerischen Composition: und das ist die Rücksicht, in welcher die kirchlichen Kunstdenkmäler neben den schriftlichen Aufzeichnungen das Gewicht historischer Dokumente haben. Man tritt gewiss der Kunst nicht zu nahe mit einer solchen Würdigung ihrer Werke; selbst die, welche dieselben nur nach ihrer Schönheit schätzen wollen [1], müssen sie sich gefallen lassen: denn die Schönheit, zumal in der menschlichen Sphäre, aber auch in der Natur, kann nicht geistlos sein, es sprechen sich in ihr Gefühle und Gedanken aus. Doch selbst nach einer so erfüllten Schönheit nur Kunstwerke schätzen zu

[1] Wie von Quandt in s. Beob. und Phantas. auf einer Reise in's mittägige Frankreich, 1846. S. 207. erklärt: „die drei Denkmale (im Museum zu Arles), auf die von den Alterthumsforschern ein vorzüglicher Werth gelegt wird, hatten für mich nur einen sehr geringen, weil ich Kunstwerke nur nach ihrer Schönheit schätze, was allerdings die Archäologen mir als eine überaus beschränkte Einseitigkeit zum Vorwurf machen können.“ — Ich dächte, die Kunstkenner und Archäologen sollten sich nicht so leicht die Freundschaft aufkündigen, deren beide Theile doch nicht entbehren können.

wollen, kann dem Vorwurf der Einseitigkeit nicht entgehen, da die Darstellung des Charakters auf gleiche Anerkennung Anspruch hat: im Charakter aber liegt eine Summe von Gedanken und Thaten. So dass wir stets in den Werken der Kunst auf Ideen hingeleitet werden.

In beiderlei Hinsicht haben die Werke der zeichnenden Künste eine desto umfassendere Bedeutung, da sie nicht bloss den Geist des Künstlers offenbaren, sondern auf die Gesammtheit zurückschliessen lassen. Das fehlt eben in den Werken der Wissenschaft: aus den Schriften der Kirchenlehrer ersieht man die Bewegung des Dogma, wie sie auf den Höhepunkten des christlichen Bewusstseins fortschreitet; wobei es leicht sein kann, dass die unteren Schichten, der eigentliche Körper der Kirche (den nicht Bischöfe oder Doctoren der Theologie bilden), dass die Gemeinde unberührt davon geblieben. In den geistigen Haushalt der Gemeinde aber lassen vor allem die Denkmäler blicken: nicht allein wegen des Einflusses, den sie haben, da sie am meisten populär sind, denn sie werden von allen gesehen; sondern auch nach ihrer Entstehung, — denn wo werden die Gedanken der Menschen offenbar, wenn es nicht auf Gräbern ist? Aber nicht bloss die Herstellung von Leichensteinen und Grabmälern ist Angelegenheit aller Einzelnen: die mittelalterliche Kunst auch in ihren grössten Aufgaben, der Erbauung und Ausschmückung

der Kirchen, war getragen von der Begeisterung des christlichen Volkes insgesammt, daher auch die Theilnahme für ihre Werke allgemein war. — Also erschliessen uns die Denkmäler Regionen des christlichen Lebens, wohin die schriftlichen Quellen meistens nicht dringen.

Sie sind um so wichtiger für solche Epochen der Kirchengeschichte, aus denen schriftliche Mittheilungen nur sparsam vorhanden sind: wie namentlich für das höhere christliche Alterthum. Wir verdanken aber der Pietät der alten Christen für ihre heimgegangenen Angehörigen eine Reihe kostbarer Monumente, deren Inschriften und Bildwerke von der Hoffnung des ewigen Lebens und dem auf das Wort Gottes gegründeten Glauben Zeugniss geben: die Wissbegierde neuerer Zeiten, noch mehr das Verlangen nach Reliquien hat sie aus den Kammern des Todes an's Licht gezogen, noch immer sind die Heimathsstätten der ältesten christlichen Kunst ergiebig an solchen Schätzen. Diese Denkmäler haben allerdings eine eigene Literatur hervorgerufen; sie sind auch in der Theologie nicht unbeachtet geblieben. — Dagegen ist der ganze Reichthum mittelalterlicher Kunstdenkmäler fast gar nicht benutzt worden. Zwar pflegt von den Denkmälern überhaupt die Rede zu sein unter den Quellen der Kirchengeschichte [1]: man meint

[1] Chr. W. F. Walch Krit. Nachrichten von den Quellen der Kirchenhist. Leipz. 1770. S. 119—122. 226—230. 270—272.

aber, sie seien von nicht sehr erheblicher Bedeutung. Insbesondere ist bei der kirchlichen Archäologie, welche in dieser Beziehung im Ganzen nicht viel weiter gekommen ist, als vor mehr denn hundert Jahren Bingham sie gebracht hat, von dem, der in neuerer Zeit am meisten für sie gethan, über Vernachlässigung dieses Gegenstandes Klage geführt [1].

Es trifft jedoch die Theologen kaum der Vorwurf, lässig gewesen zu sein, da es durchaus an den nöthigsten Hülfsmitteln gebrach. Man kann den Denkmälern nicht gerecht werden, wenn man sie nicht gesammelt in Beschreibung und Abbildungen, auch wohl in Abgüssen vor Augen hat: sie wollen überdies selbst angeschaut sein, um verstanden zu werden. Während aber für die Bekanntmachung der Denkmäler des klassischen Alterthums durch umfassende Werke längst gesorgt war, ist eine Sammlung von Zeichnungen der mittelalterlichen

(wo S. 271. der Wunsch ausgesprochen wird, es möge diese Art von Quellen zur Aufklärung der Kirchenhistorie auf eine gemeinnützige Art besser, als bisher geschehen, gebraucht werden). Derselbe Grundsätze der zur Kirchenhist. des N. T. nöthigen Vorbereitungslehren und Bücherkenntniss. 2. Ausg. Gött. 1773. §. 98. S. 59 f. §§. 116. 117. S. 87—92. Planck Einleit. in die theol. Wissensch. Th. II. S. 294—297. Henke Kirchengesch. Th. I. 5. Aufl. S. 7. Danz Lehrb. der Kirchengesch. Th. I. S. VI. XI f. Gieseler Lehrb. der Kirchengesch. I, 1. 4. Aufl. S. 14. 17. Guerike Handb. der Kirchengesch. Bd. I. 5. Aufl. S. 4.

[1]) Augusti Handb. der christl. Archäol. 1836. Bd. I. S. 14.

Denkmäler erst durch d'Agincourt zusammengebracht, dessen Werk auch erst durch die deutsche Ausgabe (1840) allgemein zugänglich geworden ist. Doch ist das nur ein Anfang. Was insbesondere die Münzen betrifft, so hat man über die alte Numismatik das treffliche Werk von Eckhel, eine Fundgrube für Geschichte und Archäologie des Alterthums (von dem der letzte, aber minder sorgfältig gearbeitete Theil auch noch der christlichen Zeit zu Gute kommt); ein gleiches Werk über die mittelalterlichen Münzen ist nicht vorhanden. Und während nicht wenige Universitäten in neuerer Zeit eigene Museen von Antiken oder Abgüssen derselben erhalten haben, ist keine einzige mit einer Sammlung mittelalterlicher, d. h. kirchlicher Bildwerke versehen. Wie hätte man auch um solche Denkmäler sich bekümmern mögen, da man die Kirche selbst oder doch jenes Zeitalter, welches in ihnen sich verewigt hat, geringschätzte?

Allein die Zeit der Gleichgültigkeit, welche ein kräftiges Streben für diese Sache auch unter den Männern der Wissenschaft nicht aufkommen liess, ist vorüber: und von allen Seiten regt sich ein freudiges Interesse. Man sucht und erforscht, sammelt und beschreibt die Werke der christlichen Vorzeit nicht minder, als die des klassischen Alterthums; besonders in Frankreich ist für christliche Alterthümer ein schöner Eifer erwacht und hat in

Männern wie de Caumont und Didron würdige Organe gefunden. Aber auch Deutschland steht nicht zurück: deutsche Architekten haben zum erstenmal die unsterblichen Bauwerke der drei klassischen Stätten kirchlicher Architektur, das sind Rom, Ravenna und der Niederrhein, in treuen Abbildungen bekannt gemacht; es erhält bei uns ein Land nach dem andern seine kunstgeschichtliche Beschreibung: und was der Fanatismus einer bilderstürmenden Zeit, die Barbarei der Kriege und der Vandalismus neuerer Aufklärung an Denkmälern auf deutschem Boden übrig gelassen hat, wird fernerer Verderbung entzogen; wofür zahlreiche historische Vereine im Wetteifer mit den Regierungen thätig sind. Und sehen wir auf grössere Mittelpunkte; so ist, während das christliche Museum des Vatican (geschaffen 1756) so lange das einzige war, im J. 1844 zu Paris das Museum Cluny, und im vorigen Jahr ein christliches Museum zu Kopenhagen errichtet; auch ward im K. Museum zu Berlin im J. 1845 ein Saal für mittelalterliche Bildwerke eröffnet, nicht zu gedenken der Schätze altchristlicher und mittelalterlicher Kunst, die gehörigen Orts in den übrigen Abtheilungen desselben aufbewahrt werden.

Diese Zugänglichkeit der christlichen Alterthümer, die wachsende Theilnahme dafür in der Kirche und der vorgerückte Stand der klassischen Archäologie enthalten die Mahnung an die Theo-

logen, mit ihren Studien hinter dieser doppelten Aufforderung nicht zurück zu bleiben und das Interesse ihrer Wissenschaft wahrzunehmen durch Hineinleitung dieser Quellen in das Gebiet kirchengeschichtlicher Erkenntniss. Während aber eine erschöpfende Benutzung derselben und die Erledigung der hier auftauchenden Fragen von der gemeinsamen Arbeit Vieler zu erwarten ist, wird der erste Versuch, zwei grosse Aufgaben christlich-monumentaler Forschung zu lösen, auf nachsichtige Theilnahme Anspruch machen dürfen.

Die erste Aufgabe betrifft die mythologischen Vorstellungen, welche auf dem Gebiet der christlichen Kunst Eingang gefunden haben: ihre Geschichte ist der Gegenstand dieses ersten Bandes, dessen zweite kleinere Abtheilung, von der Aufnahme der Naturgottheiten in die christliche Kunst,

[1]) Schon Joh. Valentin Andreae hat den Ausdruck gebraucht in der Aufschrift seines Werks: Mythologiae christianae sive virtutum et vitiorum vitae humanae imaginum Libri tres. Argentor. 1619. 12°. Sie enthalten aber nichts Mythologisches; es sind zahlreiche Geschichten aus alter und neuer Zeit und Reflexionen zur Warnung und Belehrung, worin er seiner Zeit einen Sittenspiegel vorhält. Dagegen hat er in s. Herculis christiani Luctae XXIV. Argentor. 1615. 12°. (Kämpfe des christlichen Hercules von Joh. Val. Andreä. Ein altes Buch für die neue Zeit, aus dem Lat. übers. und herausgegeben von einem seiner Nachkommen [Victor Andreä], Frankf. a. M. 1845.) die heidnische Fabel in christliche Moral umgedichtet, — gleichwie in dem Werk Los Trabajos de Hercules von Enrique de Villena denselben moralische Erklärungen beigefügt werden, s. unten S. 426.

bald nachfolgen soll. Von einer christlichen Mythologie zu reden ist nicht neu [1]: der Name wird aber gewöhnlich in einem etwas anderen Sinne genommen, dem entsprechend, wie in unseren Tagen der Versuch gemacht ist, die ganze evangelische Geschichte in Mythen umzusetzen. So hat sich in der That an das ächte Evangelium schon im christlichen Alterthum eine mythenbildende Thätigkeit angeschlossen, indem namentlich im Leben Jesu die Epoche zwischen Tod und Auferstehung dramatisch ausgeschmückt wurde, worauf im Lauf der Zeiten zahllose Fabeln (von denen freilich die wenigsten das ideale Gepräge des Mythus haben) zu Gunsten der Heiligen erdichtet sind. In diesem Sinn haben Tzschirner, Augusti, Hagenbach, Raoul-Rochette jenen Namen gebraucht [1]; auch ist von einem verehrten Meister kirchengeschichtlicher Forschung die Herausgabe einer solchen Mythologia christiana (1832) verheissen [2]. Das gilt also den einheimischen Mythen; ich habe es aber mit den aus-

[1]) Tzschirner De claris eccles. vet. orator. Comment. VI. p. 6. sagt von der Rede des Eusebius von Alexandrien (s. unten S. 403.): versatur haec homilia in mythologia christiana. Vergl. Augusti Euseb. Emes. quae supers. p. 109 sq. 121. und dagegen Thilo Ueber die Schriften des Euseb. v. Alex. und des Eusebius v. Emisa S. 80 (*a*). s. auch S. 80 (*c*). Hagenbach Encyclop. u. Method. der theol. Wiss. §. 74. 1. Aufl. S. 248. Anm. Raoul-Rochette Discours sur les types imitatifs, qui const. l'art du christianisme, 1834. p. 62.

[2]) Thilo Cod. apocr. N. T. Vol. I. p. CXVII.

wärtigen zu thun, das heisst mit den Mythen, die aus dem heidnischen Alterthum herübergekommen oder mit denselben übereinstimmend in der Kirche erzeugt sind. Nun ist es allerdings eine Angelegenheit der klassischen Alterthumswissenschaft, dies Thema zu behandeln: es ist ihr höchstes Interesse, auch nach der Zeit, da das klassische Alterthum scheinbar zu Grabe geht, die Wirkungen zu verfolgen, in denen es sich fortsetzt, die Umwandlung zu erforschen, denen seine Ideen unterliegen, und ihre Wiedergeburt zu würdigen, wie sie zuletzt in ursprünglicher Gestalt mit fast dämonischer Macht wieder hervorgehen und das Mittelalter hinter sich zurücklassend siegreich ein eigenthümliches Gebiet behaupten. So ist auch von dieser Disciplin aus ungefähr jene Aufgabe gestellt worden [1]. Aber auch die kirchliche Wissenschaft kann sich ihr nicht entziehen, da sie überhaupt ihre Grenzen nicht fremdher sich bestimmen lassen darf, sondern selbst derselben sich zu versichern hat. Nun bilden aber die mythologischen Ideen, wie sie in die christliche Kunst sich hinüberziehen am

[1]) Creuzer Symbol. und Mythol. Th. IV. 2. Ausg. S. 419. (In der 3. Ausg. Th. IV. S. 362. ist nur die Anm. stehen geblieben.) — Die dort hervorgehobene Schrift von Starck Tralatitia ex gentilismo in religionem christianam. Regiomont. 1774. habe ich nicht zu Gesicht bekommen können: sie ist nicht in den K. Bibliotheken zu Berlin und Göttingen, noch wo ich sonst nachgefragt habe.

Anfang des Mittelalters, und am Ende desselben von ihr sich ausscheiden, ein Grenzgebiet, welches ausgemessen werden muss, um über den Umfang der christlichen Kunst sich zu orientiren und zu wissen, wo in der Kunst christliche Ideen anzutreffen sind, wo nicht. Ich sehe desshalb diese Untersuchung als die Basis aller folgenden Erörterungen über die eigenthümlich christlichen Kunstideen an, — um so mehr, da sie nicht bloss diese äusserliche Begrenzung, sondern auch eine innere Scheidung vorzunehmen hat. Denn die mythologischen Kunstideen bleiben das ganze Mittelalter hindurch in Geltung; sie ziehen sich neben den christlichen Kunstideen hin, auch vermischen sie sich mit ihnen: es liegt hier also die wichtigste Aufgabe der Kirchengeschichte vor: „das was aus der eigenthümlichen Kraft des Christenthums hervorgegangen ist von dem, was in der Einwirkung fremder Principien seinen Grund hat, zu unterscheiden, und beides in seinem Hervortreten und Zurücktreten zu messen.“ [1])

Die Lösung dieser Aufgabe wird dadurch verwickelt, dass nicht mechanisch in der Art geschieden werden kann, als ob jede scheinbar kirchliche Idee aus der eigenthümlichen Kraft des Christenthums und jede antik mythologische Idee

[1]) Schleiermacher Kurze Darstellung des theol. Stud. §. 160.

aus der Einwirkung eines fremden d. h. heidnischen Princips abzuleiten wäre; sondern beides kann auch umgekehrt sich verhalten. Es kann, was das letztere betrifft, der fremde Mythus in die Kirche verpflanzt worden sein, weil er nicht fern vom Reiche Gottes entsprossen ist: denn das im Christenthum waltende Princip ist älter als die Religionen des Alterthums, und wie es dem griechisch-römischen Heidenthum zuvorkommt, so hat es innerhalb desselben Spuren seiner Wirksamkeit zurückgelassen. Das ist die *zweite Frage*, die in die vorliegende Untersuchung eintritt, wodurch dieselbe Theil erhält an der höchsten theologischen Aufgabe und zu religionsgeschichtlicher Bedeutung sich erhebt. Es ist das gnostische Element in der christlichen Religionswissenschaft nach der Auffassung der alten Kirche, den Zusammenhang des Neuen Testaments mit dem Alten, weiter aber auch mit dem heidnischen Alterthum zu erkennen: — mit der Behauptung, dass der göttliche Logos auch in den Heiden wirksam gewesen, ein Satz, der eben so sehr von der Frömmigkeit seines Urhebers zeugt, als er eine strenge Wissenschaft herausfordert, hat überhaupt die Theologie erst ihren Anfang genommen, als deren Stifter die grossen alexandrinischen Kirchenlehrer, vor allem Origenes, anzusehen sind. Und wenn ein neuerer grosser Kirchenlehrer, der mit Recht dem Origenes an die Seite gestellt ist, behauptet: das Christenthum verhalte sich zu

Judenthum und Heidenthum gleich [1]; so darf man diese Lehre, wenn auch mit einiger Behutsamkeit, sich aneignen, erstens sofern von beiden, dem Judenthum wie dem Heidenthum, zu demselben übergegangen werden soll als einem andern und der Jude wie der Heide in ihm, was seine Frömmigkeit betrifft, ein neuer Mensch wird; sodann aber nicht um das Judenthum neben dem Heidenthum als Abtrünnigkeit herabzusetzen, sondern um das Heidenthum neben dem Judenthum als Offenbarungsstufe zu erheben. Wenn sogar vom Standpunkt der heidnischen Philosophie Plato ein *Μωσῆς ἀττικίζων* genannt ist, so wird um so weniger die christliche Theologie der Anforderung sich entziehen, der Kirche von dem Zusammenhang platonischer Weltweisheit mit der Offenbarung Rechenschaft zu geben, — ein Gegenstand, der vermöge seiner nicht bloss religionsgeschichtlichen, sondern tief eingreifenden dogmengeschichtlichen Bedeutung auch mehrfach in neuerer Zeit in Erwägung gezogen ist. Es kann jedoch nicht ausreichen an einzelnen eminenten Punkten den Zusammenhang des Christenthums und der christlich-kirchlichen Wissenschaft mit dem heidnischen Alterthum zu würdigen; sondern es muss der gesammte religionsgeschichtliche Prozess zumal des griechischen Heidenthums verfolgt werden bis an den Punkt, wo

[1] Schleiermacher Christl. Glaubensl. §. 12.

das Evangelium denselben zum Ziele führt, — wenn eine Frage, die seit der tiefsinnigen Speculation der häretischen Gnosis des zweiten Jahrhunderts schwebend ist, zur Entscheidung gebracht werden soll. — Ich habe einige Resultate meiner Studien auf diesem Gebiet, so weit von der christlichen Kunst aus dazu Veranlassung gegeben war, in den vorliegenden Theil aufgenommen; die vollständigen Untersuchungen über die Theologia gentilium, wie sie als Nachklang und wiederum als Vorspiel der Offenbarung sich entwickelt, denke ich baldmöglichst mitzutheilen [1].

Ueberhaupt aber, da es im Folgenden um die *Kunst*ideen sich handelt, so wird auch nur, so weit dazu in der Kunst Veranlassung gegeben ist, auf die in der christlichen *Literatur* erscheinenden mythologischen Ideen eingegangen: nehmlich theils um im Einzelnen zu den Kunstwerken Erläuterungen zu geben, theils um den Entwickelungsgang der Ideen zu verfolgen. Besonders wichtig für denselben Zweck ist noch eine dritte Klasse von Quellen, die zwischen der Literatur und den Kunstdenkmälern in der Mitte steht, die *Inschriften*, die gerade für jenes Grenzgebiet ergiebig sich er-

[1]) Als ein Specimen des urkundlichen Theils derselben habe ich die „Erklärung einer stoischen Inschrift" (welche von Welcker und Franz für christlich genommen war) gegeben in der Zeitschr. für die Alterthumswiss. Apr. 1845. No. 40.

weisen, sowohl solche, die aus dem klassischen als die aus dem christlichen Alterthum stammen; ich habe daher öfters dieselben zu Hülfe nehmen können [1]).

Jener ideelle Zusammenhang des Heidenthums mit dem Christenthum, welcher an Zeiten anknüpft, die aller Geschichte vorangehen, enthält eine neue Gestalt seit dem Wendepunkt der Zeiten, da das Christenthum in seinem geschichtlichen Werden dem Heidenthum gegenübertritt. Wie das letztere allerdings Einfluss auf die junge Kirche gewann und heidnische Elemente in Leben, Wissenschaft und Kunst der Christen abgesetzt wurden, so war auch die Möglichkeit einer Rückwirkung gegeben: und das ist die *dritte Frage*, welche aus dem Verhältniss beider Religionen zu einander noch hervorgeht, die im Folgenden aber ganz bei Seite bleibt und hier nur in Einer Beziehung berührt werden soll. Es ist nehmlich kein Zweifel, dass auch christliche Elemente in die heidnische Religion eingedrungen sind, demnächst in Lehre und Leben zum Vorschein kommen, natürlich indem sie der fremden Denkweise sich unterordnen mussten. Wie man zu heidnischer Umdeutung des Christenthums geneigt war, davon haben schon Barnabas und Paulus zu Lystra an ihrer Person die Erfahrung

[1]) Von Inschriften wird gehandelt S. 44. 83. 95. 106. 110 f. 112. 115 f. 128. 129. 159. 160. 188—191. 195. 196—198. 354 f. 356.

gemacht, da man sie als Jupiter und Mercurius verehren wollte (Apostelgesch. 14, 11 ff.); später sind christliche Gebräuche in der Abendmahlsfeier auf Ceres- und Bacchusdienst gedeutet [1]. Was insbesondere die Denkmäler betrifft, so zeigen sich christliche Ausdrücke und Vorstellungen in heidnischen Inschriften [2]. Es fragt sich aber, ob auch in heidnischen Kunstdenkmälern christliche Motive aufgenommen sind? Man hat namentlich zwei solcher Vorstellungen daselbst erkennen wollen, eine aus dem Alten und eine aus dem Neuen Testament. Die erstere findet sich auf einem berühmten Sarkophag im Capitolinischen Museum [3] mit der Geschichte der prometheischen Menschenbildung: vorausgehend auf der einen Querseite erscheinen bei einem Baum ein Mann und eine Frau, welche man für Adam und Eva hält [4]; doch ist dieser Aus-

[1]) Augustin. contr. Faustum Lib. XX. c. 13.: pejus desipiens, quam nonnulli, qui nos propter panem et calicem Cererem ac Liberum colere existimant. Woran die Nichtigkeit des der Kirche von manichäischer Seite gemachten Vorwurfs geknüpft wird: propter sabbatum Saturno dicatos fuisse patres nostros.

[2]) Z. B. in dem Testament des Julianus zu Präneste v. J. 386 n. Chr. bei Orelli Collect. n. 4360. T. II. p. 277. s. das. not. 12. Besonders der Ausdruck *in aeternum renatus* in Beziehung auf die Bluttaufe durch das Taurobolium und das Kriobolium in zwei Inschriften aus Rom und Pesaro vom J. 376 und 391, die eine bei Orelli l. c. n. 2352., die andere in Zoega's Abhandl. herausgegeben von Welcker S. 142. vergl. S. 151, 34.

[3]) Mus. Capit. T. IV. Tab. 25. Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 190.

[4]) Einer Aeusserung Bellori's folgend hat zuerst Blanchini diese Auslegung aufgenommen, Istoria universale c. II. §. 4. (zuerst

legung auch widersprochen und ihr die Erklärung entgegengestellt, es seien die mythischen Stammeltern des zweiten Menschengeschlechts, Deukalion und Pyrrha, gemeint [1]. Die andere Vorstellung ist der gute Hirte, welcher gleich dem in der altchristlichen Kunst herrschenden Typus auf antiken Denkmälern erscheint: man vermuthet, die Heiden hätten das Bild von christlichen Denkmälern abgesehen [2], — was übrigens nur eine ganz äusserliche Nachahmung der Figur, ohne Aneignung der christlichen Idee wäre; ohne Zweifel aber ist umgekehrt die christliche Kunstvorstellung nach dem Muster des heidnischen Typus gebildet (s. unten §. 11.).

Schon aus der Mythologie der christlichen Kunst ergiebt sich ein umfänglicher Stoff für unsere zweite Aufgabe, die Symbolik derselben, welche der zweite Band umfassen wird, — da viele mythologische

Rom. 1697. 4.) Venez. 1825. 8. Vol. I. p. 71 sqq.; neuerdings Böttiger Ideen zur Kunstmythol. Bd. II. herausgegeb. von Sillig. S. 380. 540. Creuzer Symb. und Mythol. 3. Ausg. Th. IV. S. 456. 458.

[1] Die erstere Auslegung ist von ihrem eigenen Urheber Bellori in Zweifel gezogen, ferner bestritten von Foggini Mus. Capit. l. c. p. 116. Die abweichende Erklärung ist von Panofka in d. Annali di Corrisp. arch. T. IV. 1832. p. 81. mit Abbild. Tav. C, 1.

[2] Causeus in Bezug auf ein Grabgemälde, Bunsen in Bezug auf den Sarkophag in der Villa Marco Simone, s. unten S. 82; eben so Beugnot Hist. de la destr. du paganisme en occid. T. I. p. 157. not. *a*.

Vorstellungen in symbolischer Bedeutung herübergenommen sind. Uebrigens aber bewegt sich dieselbe rein innerhalb der Kirche, in welcher der einfältige Glaube mit der strengen Wissenschaft und beide mit der Kunst sich vereinigt haben, die Schätze christlicher Erkenntniss in Symbolen ausgeprägt zur Anschauung zu bringen. Vor allem wird dadurch das Verhältniss des Alten zum Neuen Testament gezeichnet und so die christliche Gnosis auch von dieser Seite angebaut. Ueberdies greift die künstlerische Symbolik des Mittelalters in alle grossen Fragen der Dogmatik von der Theologie bis zur Eschatologie ein. Wie nun die Denkmäler der Kunst mit denen der Literatur sich gegenseitig erläutern; so ist es von Seiten der evangelischen Theologie nicht allein ein Akt der Gerechtigkeit gegen eine grosse Geschichte, sondern im Interesse der Selbsterhaltung, dass sie mit den dort dargebotenen Anschauungen ihr christliches Bewusstsein bereichere. Denn die evangelische Kirche datirt nicht erst seit der Reformation, sie ist so alt als das Christenthum selbst: und wo irgend in der gesammten Kirche ein Reis aus apostolischem Samen entsprossen ist, das gehört dieser Kirche an und es ist Pflicht ihrer Theologie, es zu verpflanzen, damit es für dieselbe Frucht bringe.

Die erste Frucht für die Kirche, das heisst für die Gemeinde, welche hier zu gewinnen ist, besteht darin, dass derselben christliche Erkenntniss

in Anschauungen dargeboten wird. Wenn das christliche Volk evangelischen Bekenntnisses kraft der Wohlthaten der Reformation auf das lautere Wort Gottes angewiesen ist; so hat es auch ein Recht, dass zu seiner Erbauung die heilige Geschichte in dem ganzen Umfang ihres Sinnes ihm ausgelegt und aus der heiligen Lehre mehr als abstracte Begriffe ihm vorgehalten werden. Denn zumal der h. Schrift ist der Charakter der Anschaulichkeit eigen, wodurch der Blick das Nächste streifend zu dem Fernsten übergeht und in einem Moment mit der Mannichfaltigkeit des Einzelnen ein Bild des Ganzen umfasst. So haben ja die Grundinstitutionen beider Testamente *vorbildliche* Bedeutung, da das Alte Testament in das Neue und das Neue in die Kirche und das ewige Leben hinausweiset; und auch die Lehre in beiden Testamenten ist vielfach in *Sinnbildern* überliefert. Hiernach hat die älteste christliche Kunst, indem sie von biblischen Motiven sich leiten liess, überwiegend symbolische Vorstellungen ausgeprägt, welche so vielsagend sind, dass sie den Weisen zu denken und den Einfältigen die Erkenntniss in's Herz geben, und doch so wenig verrathen, dass die draussen Stehenden davon unberührt bleiben. Und wenn der Anblick solcher Sinnbilder dem christlichen Volk lange entzogen war (wie es in unserer Kirche geschehen ist), so regt sich ein Hunger darnach: dann ist es die schönste Aufgabe der sich erneuernden christ-

lichen Kunst, der „anschauenwollenden Liebe" (um mit Schleiermacher zu reden) Nahrung zuzuführen. Die Wissenschaft aber hat den unterbrochenen Zusammenhang mit den Vorstellungen der altchristlichen wie der mittelalterlichen Kunstüberlieferung zu vermitteln, — mit Anwendung freilich der protestantischen Kritik, dass nicht Erzeugnisse jener allegorisirenden Richtung, welche mit Verleugnung des Bewusstseins für reine Geschichte frühzeitig um sich griff und das Mittelalter hindurch in der Kirche geherrscht hat, mit herübergenommen werden.

Auch für die Wissenschaft selbst lässt sich von solchen Studien eine heilsame Rückwirkung hoffen. Bei dem Andrang einer zerstörenden Kritik und dem Vorwalten des verständigen Vermögens überhaupt, so sehr, dass selbst unsere Sprache an bildlichen Ausdrücken mehr und mehr verarmt, ist eine Herstellung des Gleichgewichts nur zu erwarten, wenn dem Vermögen der Anschauung wieder mehr Raum gelassen wird, wozu die Beschäftigung mit der christlichen Kunst und ihrer tiefsinnigen Symbolik vorzüglich Gelegenheit giebt. Auch dürfte dieselbe eine Ableitung gewähren von der Gereiztheit in den Streitigkeiten unserer Tage, da jene Denkmäler der Kunst zum grossen Theil, als unantastbare Zeugnisse der allgemeinen Kirche, jenseits dieses Zwiespalts liegen (wo auch die Stichwörter der Partheien nicht haften), und der

Kunst, die im Dienst des Heiligen steht, eine versöhnende Kraft beiwohnt: denn den ganzen Menschen (nicht bloss sein streitsüchtiges Theil) erfasst sie und lässt ihn sich selbst über die Gegenwart der göttlichen Dinge, zu der sie ihn leitet, vergessen.

Aber noch in einem weitern Kreise eröffnet sich hier eine schöne Gemeinschaft. Der Fortschritt der Wissenschaften in der neuern Zeit bedingt eine immer weiter gehende Theilung der Arbeit, welche die Gefahr mit sich bringt, sowohl dass die Idee des Ganzen der Wissenschaft das Detail nicht mehr durchdringe, als auch dass das Band der Wissenschaften unter einander sich löse. Wovon zuletzt die Folge sein würde, dass an die Stelle ächter Wissenschaftlichkeit ein handwerksmässiger Betrieb und zunftmässige Abgeschlossenheit tritt. Um so willkommener muss es sein, wenn eine Disciplin ein Arbeiten in's Ganze nothwendig macht und ein Zusammenwirken mehrerer Wissenschaften fordert. Von der Art ist der Gegenstand, der uns im Folgenden beschäftigt, da er nicht minder der Kirchengeschichte als der Kunstgeschichte angehört und was insbesondere jenes Grenzgebiet betrifft, auf welchem antike und christliche Vorstellungen sich berühren und in einander übergehen, die Mitwirkung von Seiten der klassischen Alterthumskunde und Kunstarchäologie in Anspruch nimmt. Nach solchem Umfang der An-

forderungen werden die Kräfte des Einzelnen nicht ausreichen: es lässt sich aber hoffen, dass die Schwächen der Arbeit, welche eine Folge dessen sind, den Meistern der angrenzenden Fächer Anlass geben werden mit ihrer Stärke dem Gegenstand zu Hülfe zu kommen und so ein Zusammenwirken der verschiedenartigen Studien zu Einem Zwecke sich herstelle. Ein Erfolg, der eben so der Sache förderlich, als dem Verfasser ermunternd sein würde.

An Ermunterung, wie ich dankbar bekenne, hat es mir auch während der Vorbereitungen zu diesem Buch nicht gefehlt, da ich bei meinen Bemühungen, so weit es in meinem Bereich lag, aus eigener Anschauung die Denkmäler der christlichen Kunst kennen zu lernen, mannichfach ein wohlwollendes Entgegenkommen gefunden habe. Als die Oerter, von deren Denkmälern an und in Kirchen, in Kunstsammlungen und Bibliotheken ich aus eigener Anschauung Rechenschaft geben kann, nenne ich: Hamburg, Kopenhagen und Lund; Magdeburg, Halberstadt und Quedlinburg; Weimar [1]), Jena, Gotha, Bamberg, Aufsess, Erlangen, Nürnberg,

[1]) Die Goetheschen Sammlungen sind noch immer geschlossen, auch ist der Catalog derselben in zwei Bänden (die bis auf Titel und Schluss gedruckt sind) noch nicht ausgegeben. Ich habe jedoch durch die Gefälligkeit seines Verfassers, des Herrn Assess. Schuchardt in Weimar, den Catalog benutzen können und für mehrere Stellen dieses Theils Gewinn daraus gezogen.

Augsburg und München [1]. Besonders ergiebig für meinen Zweck sind auch die reichen Schätze der hiesigen Königlichen Museen gewesen: das Münz- und Medaillenkabinet, die Gemmensammlung, die Sammlung der Sculpturen, das Kupferstichkabinet und die Gemäldegallerie, welche letztere gerade für die Vorbereitungszeit bis zur höchsten Kunstblüthe im sechzehnten Jahrhundert so instructiv ist: die Zugänglichkeit dieser Sammlungen und die vortreffliche Anordnung ihrer Denkmäler sind allgemein dankbar anerkannt. So habe ich denn auch, wo es darauf ankam, irgendwo ein Gesetz in der Entwickelung der Kunstideen festzustellen (da es nicht meine Absicht war, alle Denkmäler zu registriren), die Belege vorzugsweise aus diesen Museen gewählt. Eine Uebersicht aller im Folgenden benutzten Kunstdenkmäler nach dem Ort ihrer Aufbewahrung wird das kunstgeographische

[1] Die kostbarsten Handschriften der K. Bibliothek zu München werden im Saal der Cimelien unter Glas aufbewahrt, — beschrieben von Gessert im Serapeum, 1844. No. 6. und authentisch in der Allg. Auskunft über die K. Hof- und Staatsbibliothek zu München (von Schmeller). 2. Aufl. München, 1846. S. 21—44. Die Nummern der Handschriften sind seit der erstern Beschreibung geändert; ich gebe sie daher nach dem letztern Verzeichniss an und füge in der Regel die ältern Nummern bei (nach dem an Ort und Stelle von mir eingesehenen Catalog der Handschr.), welche sie noch vor der bei Gessert befolgten Numerirung hatten und unter welcher sie namentlich von Kugler (s. unten S. 34. Anm. 2.) angeführt werden.

Register am Schluss dieses so wie des zweiten Bandes enthalten.

Möge denn diese Arbeit von dem Herrn der Kirche gesegnet werden, dass die Erkenntniss, welche in so vielen ehrwürdigen Denkmälern einer frommen und forschenden Vorzeit ausgeprägt ist, geläutert in die Gegenwart verpflanzt werde.

Berlin, im December 1846.

Piper.

Inhalt.

Einleitung S. 1—36.

Seite

§. 1. Aufgabe 1—10

1. Gegensatz des Christenthums gegen das heidnische Alterthum. 2. Gegensatz gegen die heidnische Kunst und Ausschliessung der Kunst überhaupt; sodann Bildung einer eigenthümlich christlichen Kunst. 3. Einfluss der antiken Kunst auf die christliche, in der Kunstform. 4. Auch in den Kunstvorstellungen: Vermischung heidnischer und christlicher Motive, gleichwie in der Wissenschaft und in der Sitte. Mythologische Vorstellungen in der christlichen Kunst. 5. Verhältniss zu der Aufgabe: den Einfluss der antiken Kunstideen auf die christliche Kunst nachzuweisen.

§. 2. Bedeutung der Aufgabe 10—14

In kunstgeschichtlicher Hinsicht. Für die Kirchen- und Dogmengeschichte; für die Religionsgeschichte. Interesse für die Ausübung der Kunst.

§. 3. Eintheilung 14—19

1. Nach der Art der Kunst. 2. Nach der geographischen Vertheilung. 3. Nach der chronologischen Folge: drei Perioden der christlichen Kunst nach ihrem Verhältniss zur antiken Kunst, auch geographisch und nach der Art der Kunst zu unterscheiden. 4. Nach dem Gegenstande: historisch-mythologische Vorstellungen (von eigentlicher und typischer Bedeutung), physisch-mythologische Vorstellungen und ethische Personificationen. Geschichtliche Folge dieser Klassen.

§. 4. Kunstwerke 19—29

Uebersicht der merkwürdigsten Kunstwerke mit mythologischen Vorstellungen bis zum 12. Jahrh.: Sculpturen (n. 1—5), Miniaturen (n. 7—11), Mosaiken (n. 12).

§. 5. Bisherige Bearbeitung 29—36

Erster Theil.

Von den historisch-mythologischen Vorstellungen der christlichen Kunst. S. 37—507.

§. 6. Einleitung 37—42

1. Uebergang heidnischer Vorstellungen in das christliche Alterthum auf Münzen, auf Grabmälern. 2. Wiederaufnahme

Seite

heidnischer Vorstellungen seit dem 13. Jahrh.: Nicola Pisano, Cimabue, Giotto; stetige Entwickelung seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts: — Raphael.

§. 7. Benutzung antiker Denkmäler 42—63

1. Zu Grabmälern. 2. In Kirchen (Mosaiken, Statuen). 3. Zu kirchlichem Geräth: zu Bischofsstühlen, Taufbrunnen; — Gemmen an Kreuzen, Reliquarien und in Siegelstempeln.

Erster Abschnitt.

Die historisch-mythologischen Vorstellungen von typischer Bedeutung. S. 64—157.

§. 8. Formelle und materielle Typen 64—65

I. Von den formellen Typen. S. 65—90.

Unterschied des typischen Moments im christlichen Alterthum und nach der Wiederherstellung der Kunst 65—66

1. Im christlichen Alterthum 66—86

§. 9. Der Baum mit dem Drachen 66—75

1. Der Sündenfall und als Typus der Raub der Hesperidenäpfel; der Dreifussraub, der Raub des goldenen Vliesses. 2. Die Schlangenfütterung.

§. 10. Sol-Apollo im Aufgang 75—77

Die Himmelfahrt des Elias und als Typus Sol-Apollo im Aufgang.

§. 11. Mercurius der Widderträger 77—86

Christus der gute Hirte und seine Typen: Mercurius der Widderträger, ein Satyr mit einer Ziege oder einem Lamm, ein Hirt mit einem Schaaf auf den Schultern. Das Bild des guten Hirten als Kennzeichen christlicher Denkmäler. Zwei Sarkophage mit dem Bilde des guten Hirten, ob heidnisch oder christlich?

2. Seit der Wiederherstellung der Kunst.

§. 12. Jupiter. Juno. Bacchus. Diana. Die Niobide 87—90

In Deutschland: Sculpturen zu Wechselburg und Quedlinburg. In Italien: Nicola Pisano. — Antonio Pollajuolo. — Guido Reni.

II. Von den materiellen Typen. S. 90—157.

§. 13. Uebersicht 90—94

Im christlichen Alterthum: Typen Christi. Seit der Wiederherstellung der Kunst: Parallelen zwischen biblischen und heidnischen Personen; apologetische Anwendung derselben: Typen der Maria.

Seite

1. Im christlichen Alterthum 94—138

A. Aus der Götterwelt 94—121

§. 14. Apollo 94—105

1. Annäherung der Ideen in dem Cultus des Apollo und dem christlichen Cultus: monotheistische Verehrung des Sonnengottes und Verehrung Christi unter dem Bilde der Sonne. 2. Vermischung beider Culte: Constantinische Münzen mit dem Bilde des Sonnengottes und dem Kreuz; der Sonnengott als Typus Christi. 3. Ob in den alten Christusbildern die Gesichtszüge des Apollo?

§. 15. Jupiter 105—118

1. Entwickelung der Idee des Jupiter im Alterthum: Jupiter als der höchste Gott und als Gott Vater. Von dieser Idee aus machen sowohl die Heiden auf Uebereinstimmung mit der monotheistischen Gottesverehrung Anspruch, als weisen die Christen auf die Anbetung des wahren Gottes hin, jedoch die Reinheit des christlichen Theismus verwahrend. Inschriften von beiden Seiten. 2. Urtheile über das Jupiterbild von heidnischer und christlicher Seite. Gemme mit dem Kopf Jupiters und dem Monogramm Christi. Ob Anwendung des Jupiterideals auf das Bild Christi?

§. 16. Die Götter als Dämonen 118—121

Aussprüche der alten Kirchenlehrer. Miniaturbild in einer Handschr. des 9. Jahrh.

B. Aus der Heroenwelt.

§. 17. Orpheus 121—128

1. Orpheus Typus Christi in altchristlichen Gemälden und Sculpturen. Erklärung desselben aus den ältesten Kirchenlehrern; — Seitenbild zum guten Hirten. (2. Christus als Säemann. Triptolemus Typus des Paulus.)

§. 18. Hercules 128—136

1. Hercules und Christus in einer Inschrift. 2. Hercules angeblich Typus des Petrus. 3. Hercules und Simson. 4. Hercules und Jonas. 5. Hercules auf einer Münze Gratian's und auf Kaisermünzen überhaupt.

§. 19. Theseus 136—138

Theseus mit dem Minotaurus Typus des David im Kampf mit dem Goliath.

2. Seit der Wiederherstellung der Kunst . 138—157

§. 20. Jupiter 139—143

Anwendung des Namens auf Gott und Christus, bei Alanus, Petrarca; Dante. Anwendung des Bildes auf Christus, bei Raphael (s. Zusätze S. 509.), Michelangelo, N. Poussin; — Würdigung dieses Verfahrens.

§. 21. Parallelen der Mythen- und Profangeschichte mit der biblischen Geschichte 143—157

1. In der Literatur: Dante. 2. Antithesen in den Miniaturen einer Handschrift des Ovid. 3. Parallelen in den Miniaturen

Seite

oder Holzschnitten des Speculum humanae salvationis. 4. Desgleichen des Defensorium inviol. virginitatis Mariae: Vestalische Jungfrauen, Danae und Europa. 5. In Sculpturen: Venus und Diana als Typen der Maria. Hercules in Parallele mit Simson und David, — in einer Zeichnung als Typus Christi.

Zweiter Abschnitt.

Die historisch-mythologischen Vorstellungen von eigentlicher Bedeutung. S. 158—507.

§. 22. Einleitung 158—162

1. Wege der Aneignung heidnischer Formeln und mythologischer Kunstvorstellungen im christlichen Alterthum. 2. Rückkehr zu mythologischen Ideen seit der Wiederherstellung der Kunst: Uebergang zur modernen Kunst. Unterschied der altchristlichen und der modernen Kunst.

A. Aus der Götterwelt 162—342

I. Im christlichen Alterthum 162—230

Verzierung durch Satyrköpfe, auf einer Vase 162—163
Bedeutungsvolle Benutzung mythologischer Vorstellungen:

a. Auf Münzen 164—186

§. 23. Apollo. Mars 164—168

Constantinische Münzen mit dem Bilde des Apollo und dem Kreuz. Desgleichen mit dem Bilde des Mars und dem Monogramm Christi in zwiefachem Typus; Erklärung dieser Münzen, Zweifel an der Aechtheit.

§. 24. Victoria 168—186

1. Der Altar der Victoria in der Curie des Senats und der Streit über seine Beseitigung. 2. Victorien ausnahmsweise in christlichen Reliefs und Rundwerken. 3. Auf römisch-griechischen Münzen seit Constantin d. Gr.: zwei Victorien; eine Victoria und ein Flügelknabe; eine Victoria. Das erste Erscheinen christlicher Symbole neben der Victoria; verschiedene Münztypen mit der Victoria; die Victoria mit christlichen Symbolen auf den Münzen kaiserlicher Frauen seit Theodosius I. (sie schreibt auf einen Schild das Monogramm Christi; sie hält ein langes Kreuz oder eine Kugel mit dem Kreuz oder beides); desgleichen auf Münzen von Justinian I. bis Heraclius I. 4. Vorstellung der Victoria meist mit dem Kreuz auf Münzen der Vandalen, Ostgothen, Franken, Westgothen und Longobarden.

b. Auf Hochzeitsdenkmälern.

§. 25. Venus, Amor und die Musen 186—194

Hochzeitliche Mythen in der christlichen Poesie. Auf einem silbernen Toilettengeräth für eine christliche Frau: die christliche Inschrift; die heidnischen Reliefs; über die Zweifel an der Aechtheit des Kunstwerks.

Seite

c. Auf Grabdenkmälern 194—230

§. 26. Antike Reminiscenzen und heidnische Formeln 194—199

Zulässigkeit antiker Schriften und Symbole auf christlichen Gräbern. Zulassung heidnischer Vorstellungen in christlichen Grabschriften, insbesondere der Formel Dis Manibus. Uebergang mythologischer Kunstvorstellungen auf christliche Gräber.

§. 27. Phaetons Fall, die Dioscuren und Leda. Mercurius. Pluto und Proserpina 199—207

Angeblich christliche Denkmäler mit heidnischen Kunstvorstellungen:

1. Sarkophage.

Sarkophag im Louvre mit dem Oceanus, der Tellus und Victorien; zu Tortona mit dem Fall Phaetons, den Dioscuren und der Leda, Genien und zwei Medusenköpfen.

2. Gemälde.

1. Wandgemälde im Cömet. der Priscilla mit Victorien, einer Hora, zwei Musen und dem Pegasus. 2. Im Cömet. des Callistus mit den unterirdischen Göttern und dem Raub der Proserpina. Desgleichen mit einem Todtenmahl und dem Mercurius ψυχοπομπός.

§. 28. Bacchische Scenen. Amor und Psyche . . . 207—217

1. Bacchische Scenen auf heidnischen Sarkophagen. Auf christlichen Monumenten: bacchische Attribute in einem Katakombengemälde; Bacchus mit Amoren und Genien der Jahreszeiten auf einem Sarkophag, — dagegen Strenge der alten Kirche; bacchische Genien bei der Weinerndte auf Sarkophagen (Sarkophag der Constantia; ob auch in den Mosaiken von S. Costanza?); ein Wandgemälde. 2. Amor und Psyche auf heidnischen Sarkophagen. Auf christlichen Sarkophagen: zwei mit christlichen Vorstellungen, einer mit einer christlichen Inschrift.

§. 29. Scenen der Schiffahrt. Dämonen des Meeres 218—227

1. Die Schiffahrt als Bild für das diesseitige Leben bei den Alten: ebenso das Schiff als alttestamentliches, Schiff und Fisch als christliches Symbol. 2. Eine Meerfahrt als Bild des Eintritts in das jenseitige Leben bei den Alten: der Mythus von Charon und seine Darstellung; der Mythus von der Ueberfahrt nach den seligen Inseln mit Delphinen und Tritonen und seine Darstellung. Elemente des letztern in der altchristlichen Kunst: der Delphin auf Grabsteinen, Sarkophagen und in einem Wandgemälde; blasende Tritonen auf Sarkophagen; beides zugleich auf einem Sarkophag zu Arles. Unterscheidung der mythologischen Form und des symbolischen Gehalts dieser Figuren.

§. 30. Fortsetzung 227—230

1. Eine Meerfahrt als der Weg zum seligen Leben im Geleit von Heiligen, Reliefs Robert's I. an der Kirche Notre Dame zu Semur. 2. Eine Meerfahrt als der Weg zur Hölle unter Verfolgung von Dämonen, Tradition von Dagobert I. und Reliefs an seinem Grabmal in S. Denis. Uebergang zur Vorstellung des Charon.

Seite

II. Seit dem zwölften Jahrhundert . . 230—342

§. 31. Uebersicht 230—234

Gesteigerter Gebrauch mythologischer Motive vom 12—16. Jahrh. Erste Epoche: Neue Richtung der Kunst auf das Alterthum, Studium der antiken Kunstdenkmäler. Voran geht im 12. Jahrh. das Studium der klassischen Literatur und die Aufnahme mythologischer Ideen von Seiten der Wissenschaft, in der Encyclopädie, — und von Seiten der Poesie: der didactischen, epischen und lyrischen. Zweite Epoche im 14. Jahrh.: Dante und Petrarca. Dritte Epoche im 15. Jahrh.: Wiederherstellung der klassischen Literatur, Herrschaft antiker Vorbilder in der Kunst, Einfluss heidnischer Vorbilder in der Sitte. Weiterer Verlauf seit Anfang des 16. Jahrh.: gleiche Berechtigung der heidnischen neben den christlichen Kunstideen.

§. 32. Benutzung mythologischer Vorstellungen vom zwölften bis zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts 234—254

1. Die Encyclopädie.

1. Mythologische Elemente im Anticlaudianus des Alanus, einem encyclopädischen Gedicht nach allegorischer Methode. 2. Der Hortus delic. der Herrad von Landsperg, eine Encyclopädie nach biblisch-historischer Methode, mit den Bildern der Musen, der Fortuna u. a. Gottheiten. 3. Die Teppiche im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg mit Bildern aus dem encyclop. Werk des Marcianus Capella. 4. Die Musik, ein Miniaturbild zu Rheims, mit den Figuren des Aër und der Musen. Die Encyclopädie des Vincentius Bellov.

2. Die Uebertragung antiker Dichtungen.

Die Aeneis des Heinrich von Veldecke und ihre Miniaturen in der Berliner Handschr.: Scenen aus der Unterwelt, Charon; Vulcan und Venus; Mars, Venus und Vulcan. (Die Minne der Lavinia: Frau Venus und Herre Amor.)

3. Der Minnedienst.

Frau Minne in einem Elfenbeinschnitzwerk der K. Kunstkammer zu Berlin. Venus als Minnegöttin gefeiert: durch den Zug des Ulrich von Lichtenstein, in den Liedern des 13. Jahrh.; desgleichen Amor. Frau Minne in zwei Gemälden der Manesseschen Handschrift und in den Reliefs zweier hölzernen Kästchen.

4. Das Vorbild der Antike.

Nicola Pisano entlehnt aus der Antike die Züge von Göttern und die Gestalt eines Dämon für christliche Bildwerke.

§. 33. Benutzung mythologischer Vorstellungen im vierzehnten Jahrhundert 254—277

Dante.

Das politische, ethische und dogmatische, insbesondere religionsgeschichtliche Interesse der Göttlichen Komödie. 1. Der heidnische Führer des christlichen Dichters, Virgil: nach seiner geschichtlichen Bedeutung als Repräsentant des klassischen Alterthums und Vorläufer des Christenthums, ein Führer durch die Unterwelt und das Fegefeuer; nach seiner allegorischen Bedeutung als Personification der Vernunft, ein Organ auf den Weg des

Seite

Himmelreichs zu leiten; nach seiner universalgeschichtlich-repräsentativen Bedeutung das Heidenthum darstellend, im Gegensatz wie im Zusammenhang mit der Offenbarung. 2. Die Anwendung der heidnischen Mythologie auf den christlichen Glaubensinhalt, indem beides entweder parallelisirt oder identificirt wird: Identität des Jupiter mit dem wahren Gott, des Pluto mit dem Lucifer. Construction der Hölle, des Fegefeuers und des Paradieses mittelst mythologischer Vorstellungen und Umbildung derselben. 3. Personen der Heroenfabel in der Hölle büssend; ein Heide als Hüter des Fegefeuers; zwei Personen der heidnischen Geschichte und Dichtung in's Paradies aufgenommen. Absicht des Dichters in der Verknüpfung der Mythologie und Offenbarung. 4. Die Ereignisse der Mythengeschichte als historische Voraussetzungen: theils directes Eingehen auf Göttergeschichten, insbesondere Benutzung der heidnischen Fabel zu Gleichnissen. 5. Aufnahme mythologischer Motive in die Gegenwart: zur Erklärung von Naturerscheinungen; zur Anknüpfung des menschlichen Lebens an eine göttliche Leitung, die Parcen, Fortuna, die Musen. Bedeutung dieser Identificirung heidnischer und christlicher Vorstellungen. 6. Einfluss auf die Kunst.

Giotto.

Giotto unter dem Einfluss Dante's. Mythologische Figuren in Malereien und Sculpturen neben biblischen Scenen; in Miniaturen zur Erläuterung eines weltlichen Textes.

Bernardo Arcagno.

Sein jüngstes Gericht zu Florenz, mit heidnischen Gestalten nach Dante.

§. 34. Uebergang aus dem Mittelalter in die neuere Zeit. Mythologische Elemente in der allgemeinen Bildung 277—290

1. Zunehmender Einfluss der antiken Mythologie seit der ersten Hälfte des 15. Jahrh. als Entwickelungsstufe und als Wendepunkt: Wiederherstellung der klassischen Literatur und ihre Folgen. 2. Die Mythengeschichte als Voraussetzung des Christenthums; Festzug zu Aix. 3. Die Mythengeschichte in das christliche Weltalter herübergenommen: sowohl als poetische Licenz bei einem modernen Stoff, episches Gedicht des Joh. Petrus Arrivabene. 4. Als auch in der heiligen Poesie: Gedicht Sannazars de partu virginis; Epitaphien und Hymnus des Petrus Bembo. 5. Heidnische Elemente in der Prosa: Bembo's Privatbriefe und amtliche Schreiben für den Papst; selbst in der christlichen Glaubenslehre, Cortesius. — Wirkung dieser Ideen auf die christliche Kunst und Rückwirkung von da.

§. 35. Benutzung mythologischer Vorstellungen seit dem funfzehnten Jahrhundert 290—318

Das Eindringen mythologischer Motive in christliche Scenen. Umgekehrt Aufnahme christlicher Motive in mythologische Scenen.

1. Mythologische Motive als Einfassung christlicher Vorstellungen.

Im 15. Jahrh.: Sculpturen am Taufstein zu Siena von Jac. della Quercia; an den Thüren der Peterskirche von Ant. Filarete. Miniaturen. Frescomalereien von Luca Signorelli. — Im 16. Jahrh.

Seite

In Italien: Raphael. In Deutschland: Peter Vischer; Lucas Cranach, Holbein, Albr. Dürer. In Frankreich: Sculpturen an der hölzernen Thür von S. Maclou zu Rouen und von dem Schlafzimmer der Diana von Poitiers im Mus. Cluny; emaillirte Kupferbecken von Pierre Rexmon.

2. Mythologische Motive als Bestandtheil christlicher Vorstellungen.

Aeusserliche Zusammenstellung heidnischer und christlicher Scenen an der Kirche S. Michel zu Dijon. Innere Verbindung beiderseitiger Motive: (Planetengötter in Raphaels Schöpfung); Charon der Fährmann der Hölle und die antike Scenerie in Michelangelo's jüngstem Gericht, Rechtfertigung derselben. In der neuern griechischen Kunst: der Name des Tartarus und des Charon; die Kunstvorstellung des Amor und eines Dämon der Hölle. Amor carnalis in einem xylographischen Blatt von einem deutschen Künstler. Triumph des Amor und der Pudicitia in den Miniaturen einer italienischen Handschrift der Trionfi Petrarca's. Kampf der Tugenden und Laster in Gestalt heidnischer Gottheiten und Dämonen von Andrea Mantegna.

3. Mythologische Motive als Ersatz christlicher Vorstellungen.

1. Mythologische Allegorieen auf Gräbern: der Terminus auf dem Ring und Grabstein des Erasmus; Scenen der Unterwelt auf dem Grabmal des Gir. della Torre von Andrea Riccio; die Grazien auf dem Grabmal Heinrich's II. von Germain Pilon, und des Churfürsten Moriz von Sachsen. 2. Auf Medaillen. Im 15. Jahrh.: in Italien; im 16. Jahrh.: auch in Deutschland. Auch auf päpstlichen Medaillen: heidnische Figuren auf einer Medaille und in einem Triumphzug unter Paul III. 3. Zur Polemik gegen die römische Kirche: in einer Handschrift zu Erlangen vom J. 1532; in einer Schrift Luther's vom J. 1545.

§. 36. Die Mythologie als selbständiges Element der modernen Kunst 318—342

Selbständige Behandlung antiker, insbesondere mythologischer Aufgaben seit der ersten Hälfte des 15. Jahrh. Berechtigung derselben in der Sphäre des Göttlichen unbeschadet der Alleinherrschaft des Evangelium; Berechtigung derselben nach der menschlichen Seite, die Urbilder menschlichen Daseins nach dem Heroen- und Göttermythus zu schildern, und Ausscheidung einer profanen Kunst, den Charakter der kirchlichen Kunst zu bewahren. Ueber die Ausartung der profanen in eine unheilige Kunst.

Im funfzehnten Jahrhundert.

Das Interesse für mythologische Aufgaben kommt den Künstlern von aussen; noch früher erwacht es bei ihnen selbst. Es zeigt sich in der Theorie der Kunst: Leon Battista Alberti. In der Ausübung der Kunst. Zuerst in der Sculptur: Jac. della Quercia, (Ghiberti), Donatello, Ant. Pollajuolo, Michelangelo. Ferner in der Malerei; die paduanische Schule: Squarcione, Giac. Bellini, Andrea Mantegna; die florentinische Schule: Sandro Botticelli, Pier di Cosimo, Domenico Ghirlandajo, Leonardo da Vinci. — Francesco Francia. — In Deutschland: Albr. Dürer.

Seite

In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

1. Herrschendes Interesse des Zeitalters für mythologische Darstellungen, antike und moderne: selbst Klöster werden mit solchen Malereien geschmückt. Gleiches Interesse bei den grossen Meistern der Kunst für die beiderseitigen Aufgaben, die mythologischen wie die christlichen, und gleich vollendete Ausführung. Entscheidender Einfluss für Aufnahme des Mythus in die moderne Kunst von Seiten der römischen Schule: Raphael; — Verpflanzung nach den Niederlanden und nach Frankreich. Die venetianische Schule: Giov. Bellini, Tizian und seine Nachfolger. In den Niederlanden: Bernard van Orley, Joan Mabuse, Franz Floris. In Deutschland: Albr. Dürer, Luc. Cranach. 3. Uebersicht der mythologischen Gegenstände. In Staffeleibildern und Zeichnungen: Apollo und die Musen; Scenen aus dem Mythenkreis der Venus und des Amor und den Liebesgeschichten der Götter; aus dem Mythenkreis der Diana; Neptun und Amphitrite; Geburten der Götter. In Fresco; Darstellung ganzer Mythenkreise: Venus und Amor; Amor und Psyche; Gigantenkampf; Ilias; Odyssee.

Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrh.: Einführung mythologischer Scenen in die Landschaftsmalerei: Francesco Bassano, Paul Bril. Einführung mythologischer Scenen in die Genremalerei: Marten de Vos, Jan Breughel, Franz Snyders.

B. Dämonen 342—409

Eintheilung 342

I. Genien. §. 37. 343—373

Bedeutung der Genien im heidnischen Alterthum; Genien und Engel; Epochen ihrer Darstellung 343

1. Im christlichen Alterthum 344—358

1. Bedeutung der Genien bei den Kirchenlehrern; ἄγγελοι durch genii übersetzt. Uebergang der Vorstellung in die christliche Kunst. 2. Ruhende Genien: zwei Genien so wie ein Genius und eine Victoria auf Münzen; — auf Sarkophagen ein Genius an beiden Enden, zwei Genien in der Mitte die Inschrifttafel haltend oder mit dem Brustbild des Verstorbenen oder beides, schwebende Genien mit einem Kranz; Uebergang von Genien zu Engeln und Unterschied beider; — in Mosaiken und Elfenbeinreliefs. 3. Geschäftige Genien: ein Genius, die Folgen des Sündenfalls andeutend, spielende Genien und streitende Genien auf Sarkophagen; Genien mit Gaben der Natur in einem Wandgemälde, bei Ausübung der Künste in einem Miniaturgemälde. 4. Genien zur Verzierung in einer Malerei aus Karl's d. Gr. Zeit.

2. Seit der Wiederherstellung der Kunst . 358—373

1. Genien im 13. Jahrh. zur Verzierung in kirchlichen Gemälden von Cimabue, Jacob Torriti; im 14. Jahrh. zur Darstellung der theologischen Tugenden in politischen Malereien von Ambrogio di Lorenzetto; in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. in kirchlichen Bildwerken von Jac. d. Quercia, bes. Donatello. 2. Zusammenhängende Reihe von Sculpturen: Genien an Grabmälern als Träger des Wappens oder der Inschrifttafel im 15. Jahrh.; weitere Anwendung von Genien im 16. Jahrh. — Genien als Sculpturverzierungen in einem Miniaturbilde. — Zusammenhängende Reihe von Malereien seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.: Genien mit

Seite

der Inschrifttafel; in Arabesken; einen weltlichen Triumph führend. In allegorischer Bedeutung am Rande christlicher Malereien; mit den Werkzeugen der Passion; — statt der Genien Engel. 3. Genien den Engeln gegenübergestellt in geschichtlicher Bedeutung; in allegorischer Bedeutung. 4. Die Engel gleich Genien vorgestellt. Uebergang in der venetianischen Schule. Römische Schule. Dürersche Schule. Peter Vischer. — Auch in der Literatur: ἄγγελοι durch genii wiedergegeben in Castellio's Uebersetzung der h. S. und Streit darüber.

II. Feindliche Dämonen 373—409

Eintheilung 373—374

§. 38. Dämonen als Mächte des Todes und der Sünde 374—402

Das Medusenhaupt 374—377

Auf heidnischen Grabmälern. — In einem altchristlichen Grabgemälde. Ob sonst im Mittelalter? Auf Grabmälern des 15. und 16. Jahrh. Andere Compositionen aus der neuern Zeit in rein künstlerischer Absicht.

Sirenen 377—393

1. Der homerische Mythus und die Sirenen für sich auf Denkmälern des klassischen Alterthums: dreifache Bedeutung der Sirenen. Gestalt, Zahl und Attribute derselben bei den Alten. 2. Bedeutung der Sirenen bei den ältern Kirchenschriftstellern nach Stellen des Alten Testaments als ein naturhistorischer Name. Aneignung der mythologischen Vorstellung in der lat. Kirche des Mittelalters, mit Modificationen: — zwiefache Gestalt der Sirenen nach Zeugnissen des 6. und 12. Jahrh.; Erklärung der Fabel, natürlich und allegorisch: die Sirenen als Sinnbild weltlicher Lockung und Verführung nach Zeugnissen des 11—14. Jahrh. Ablehnung der Erklärung französischer Archäologen, die Sirene sei Sinnbild der christlichen Seele oder der göttlichen Gnade. 3. Antike Sirenen im christlichen Alterthum zu Constantinopel aufgestellt. Werke der mittelalterlichen Kunst, mit Anschliessung an die homerische Erzählung im Hortus deliciarum; ohne Beziehung darauf auf emaillirten Taufschaalen; in Mosaiken; in Reliefs an Kirchen seit dem 10. Jahrh.: die Sirene Bild der Lockung im Gegensatz der Gewalt, Bild der Erbsünde, Bild der Verführung im Gegensatz der Bewahrung durch die Maria, Bild der Weltlust, welche eine Seele gefangen genommen; an Kirchenstühlen namentlich aus dem 15. Jahrh. als Bild der Verführung und der Buhlerei mit dem Bösen. 4. Seit dem 15. Jahrh.: die Sirene als Bild der Begabung auf einer Medaille von Sperandeus; zur Verzierung in Compositionen von Albr. Dürer und Peter Vischer.

Centauren 393—402

1. Centauren auf Denkmälern des klassischen Alterthums. Die Vorstellung in der Kirche: Gesicht des Antonius. 2. Die Kunstvorstellung, ein Pfeil-schiessender Centaur zuerst als Verzierung zu Ende des 10. Jahrh.; als Bild einer dämonischen Gewalt auf Erden in kirchlichen Sculpturen des 11. und 12. Jahrh.; eigenthümliche Vorstellungen in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. 3. In kirchlichen Gemälden des 14. Jahrh.: Centaur als Dämon der Hölle; in überirdischer Umgebung als Symbol des

Seite

Eigenwillens. 4. Centaur wiederum als Bild des Bösen im 15. Jahrh.; Carricaturen an den Chorstühlen zu Basel. 5. Centauren zur Verzierung im 16. Jahrh.

§. 39. Dämonen als Bild des Teufels 402—409

Der Cerberus 403—404

Der dreiköpfige Beelzebub als Anspielung auf den Höllenhund in der mittelalterlichen Literatur; ob auch in der mittelalterlichen Kunst?

Satyrn 404—406

Die Vorstellung in der Kirche: Gesicht des Antonius. Satyrköpfe zur Verzierung in einem Bildwerk des 5. Jahrh. Der Satyr als Bild des Teufels in Sculpturen und Gemälden seit dem 13. Jahrh. Satyrn als Bild böser Geister seit dem 12. Jahrh.

Der Löwe 407—409

Der Löwe als Symbol des Teufels in der h. Schrift; übertragen in Scenen der heidnischen Fabel: der Sieg des Bösen in Bildern von Pyramus und Thisbe, Sculpturen zu Basel; die Ohnmacht des Bösen im Bilde des von Hercules erlegten Löwen, Zeichnung von Albr. Dürer.

C. Heroen 409—446

I. Im christlichen Alterthum 409—414

§. 40. Romulus und Remus bei der Wölfin 409—414

Auf heidnischen Denkmälern, insbesondere Kaisermünzen bis an die christliche Zeit. Auf christlichen Denkmälern: 1. Autonome Erzmünzen Rom's aus dem 4. und 6. Jahrh. 2. Sculpturwerke aus dem 9. Jahrh.

II. Seit der Wiederherstellung der Kunst . . . 414—446

§. 41. 1. Bis zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts 414—418

Vorstellung der Heroen um ihrer Kunstfertigkeit willen, des Dädalus und Orpheus, nach Alanus, Dante: Miniaturbild zu Rheims, Sculpturen zu Florenz. Vorstellung der Heroen um ihrer Heldenthaten willen: die neun starken Helden, an ihrer Spitze Hector, Statuen zu Nürnberg. Hector Gegenstand eines Romans der Christine de Pise, Hdschr. zu Gotha mit Miniaturen aus der Heroenfabel.

2. Seit Anfang des funfzehnten Jahrhunderts . 418—446

Erweiterung des Gesichtskreises mittelalterlicher Kunst: allgemeinere Interessen für den Heroenmythus. 1. Darstellung geschichtlicher Personen aus dem heidnischen Zeitalter als Vorstufe zur Benutzung dieses Mythus: in der spätern byzantinischen Kunst vom Berge Athos; in Italien und Deutschland; in einer französischen Handschrift geschichtliche und mythologische Personen des Heidenthums in der Stadt Gottes versammelt. — Umgekehrt der Papst als Nachfolger heidnischer Imperatoren in einem Miniaturbild zu Ehren Julius II. — Die neun starken Helden von Luc. von Leyden. 2. Darstellung des Heroenmythus in der Unterordnung unter christliche Scenen in kirchlichen Sculpturen. 3. Selbständige Darstellung von Heroengeschichten, in allegorischer Bedeutung: Orpheus und Arion auf Medaillen.

Seite

Insbesondere Hercules: Los trabajos de Hercules von Enrique de Villena mit Holzschnitten. Hercules am Scheidewege: Erzählung des Prodicus; ob in Werken der antiken Kunst dargestellt; verwandt mit biblischen Vorstellungen; angeführt und empfohlen von den ältern Kirchenlehrern; dargestellt in der neuern Kunst. Thaten des Hercules, insbesondere der Kampf mit den Harpyien als Sinnbild für die Besiegung der Laster. — 4. Darstellung von Herculesthaten ohne die allegorische Tendenz: in Italien; in Deutschland; Darstellung eines localen Mythus von Spanien aus, die Säulen des Hercules als Devise Kaiser Karl's V. und auf neuern spanischen Medaillen.

5. Darstellung anderer Heroenmythen: Perseus, die Medusa tödtend, die Andromeda befreiend; Phaeton's Fall. — Orpheus, die Eurydice befreiend; Gegensatz jeder der beiden letzten Vorstellungen zu den erstgedachten Heroenthaten. — Wiederaufnahme eines localen Mythus aus der altchristlichen Kunst: Romulus und Remus bei der Wölfin; auch in Deutschland in kirchlichen Sculpturen, in Italien besonders auf Münzen, später auf päpstlichen Medaillen.

D. Aus der Thierfabel . . . 446—471

§. 42. Der Phönix.

Unterschied von allen übrigen mythologischen Kunstvorstellungen: directe Aneignung auch des Mythus in der Kirche 446

Die Sage 447—456

1. Geschichte der Sage im heidnischen Alterthum; der Phönix auf ägyptischen Denkmälern und römischen Kaisermünzen. 2. Die Sage bei den Juden. 3. Geschichte der Sage bei den Christen: ihre Anwendung als Beweis der Auferstehung, — als Analogie der Lehre vom h. Geist und von der Person Christi bei den Griechen, — als Analogie der Lehre von der Erzeugung und der Auferstehung Christi im lat. Mittelalter.

Die Kunstvorstellung.

1. Im christlichen Alterthum 456—461

1. Fortsetzung des frühern Gebrauchs: der Phönix auf den Münzen christlicher Kaiser Sinnbild eines goldenen Zeitalters und der Ewigkeit; auf Bleisiegeln. 2. Die eigenthümlich christliche Vorstellung: der Phönix mit dem Palmbaum Symbol des ewigen Lebens auf Sarkophagen; der geistigen Auferstehung auf einem Glase; des neuen christlichen Weltalters in Mosaiken.

2. Seit dem dreizehnten Jahrhundert . 461—471

Der Phönix Symbol des neuen christlichen Weltalters in Mosaiken des 13. Jahrh.; der Phönix mit dem Pelican Symbol Christi in Kunstwerken vom 13—17. Jahrh. Der Phönix allein seit dem 15. Jahrh. als Bild 1. der Menschwerdung Christi; 2. des Todes und der Auferstehung Christi; 3. des jenseitigen ewigen Lebens und der diesseitigen ewigen Dauer der Kirche; 4. der Keuschheit und Selbstaufopferung oder auch der Einzigkeit auf Denkmünzen; 5. eines wiederhergestellten goldenen Zeitalters auf Münzen und Medaillen.

Anhang.

Seite

§. 43. Von den Sibyllen 472—507

Zusammenhang und Gegensatz mit den bisherigen Kunstvorstellungen 472

Die Tradition 472—483

Im heidnischen Alterthum. — Bei den Kirchenschriftstellern: Zahl und Namen der Sibyllen. Geltung der Sibyllen nach Zeugnissen des 13. Jahrh. Die Sage von der Tiburtinischen Sibylle und dem Kaiser Augustus vom 12—16. Jahrh.

Die Kunstvorstellung 483—507

Voraussetzungen der Darstellung. Epochen: die Vorstellung erscheint noch nicht in der altchristlichen, selten in der neugriechischen, häufig in der spätern abendländischen Kunst . . 483—485

1. Die Tiburtinische Sibylle mit dem Kaiser Augustus 485—490

Bilder in S. Maria Araceli zu Rom aus dem 12. u. 14. Jahrh.; Miniaturen des 13. u. 14. Jahrh.; Gemälde des 15. u. 16. Jahrh.; Holzschnitte und Tapeten des 16. Jahrh.

2. Die Sibyllen überhaupt 490—505

1. Sculpturen seit dem 12., besonders seit dem 15. Jahrh.: Statuen der Sibyllen ausserhalb an Kirchen, in eigenen Kapellen, innerhalb der Kirchen; — Schnitzwerke an Kirchenstühlen. 2. Fresco- und Glasmalereien in Kirchen vom 14—16. Jahrh. 3. Die Sibyllen vornehmlich zur Einfassung evangelischer Geschichten in Staffelei- und Miniaturbildern vom 14—16. Jahrh. 4. Selbständige Darstellung der Sibyllen in Miniaturen, Kupferstichen und Holzschnitten des 15. u. 16. Jahrh. 5. Gemälde einzelner Sibyllen.

Ueber die Darstellung der Sibyllen nach den Resultaten der historischen Kritik 505—507

Zusätze und Berichtigungen 508—510

Einleitung.

§. 1. Aufgabe.

1. Keine Epoche der Geschichte ist lehrreicher, als die, in welcher das Christenthum in die Welt trat, besonders nach der Stellung, welche dasselbe zum Alterthum einnahm.

Damals hiess es: das Alte ist vergangen, siehe, es ist Alles neu geworden.

Denn im Alterthum ging die Religion im Verhältniss zu dem öffentlichen, bürgerlichen und häuslichen Leben nicht so nebenher, wie unter uns zuweilen stark davon die Rede ist, sondern sie hatte alles das durchdrungen und war untrennbar damit eins. Darum konnte das Christenthum, da es neue Gestalt des Lebens an's Licht brachte, gegen die bisherigen Formen und Erzeugnisse desselben nicht anders als im Gegensatz auftreten, wie es auch von ihnen verneint wurde.

Das zeigt sich in Beziehung auf den heidnischen *Staat*, der in dem Gericht der Geschichte bereits dem Untergang geweiht, nicht ohne einen Instinct der Selbsterhaltung oftmals mit Feuer und Schwert der Kirche entgegentrat, welche der rohen Gewalt nur ein offenes Zeugniss, den weltüberwindenden Glauben und die Festigkeit der Gesinnung entgegensetzte. Und auf beiden Seiten in der *Gesinnung und Sitte*, die gegenseitig einander abstiessen.

Es zeigt sich auch in der *Wissenschaft*, die in der Kirche sogar erst hervorgerufen wurde dadurch, dass sie sich zu vertheidigen hatte gegen die Verfolgungen, und als sie die Angriffe heidnischer Wissenschaft abwehrte und erwiderte, — ein Kampf, der nicht minder lebhaft fortging, als von Seiten des Staats an die Stelle der Verfolgung oder Duldung Schutz und Förderung getreten war. Und auch in der *Kunst*, von welcher die junge Kirche zuerst gar nichts wissen wollte.

2. Das Verhältniss des Christenthums zur Kunst erklärt sich einestheils aus Gesetz und Herkommen des Judenthums, wo der Kunstübung nur wenig Raum gelassen war und namentlich zur Kaiserzeit Maler und Bildhauer überall nicht zugelassen wurden. Diese Abneigung und Strenge ging auch auf die Christen über. Doch nicht bloss als eine jüdische Tradition, von der die Kirche sich auch nicht beherrschen liess, — sonst hätte doch nur der judenchristliche Theil derselben sie aufgenommen. Aber die Christen aus dem Heidenthum waren nicht weniger zu diesem Gegensatz hingedrängt.

Das geschah durch den damaligen Zustand der antiken Kunst. Dieselbe war wesentlich heidnisch. Denn sie war erfüllt mit mythologischen Vorstellungen, deren die Kunst des Alterthums sich nirgends hätte erwehren können, da Natur und menschliches Leben, Geschichte und Gegenwart der Götter und Dämonen voll war. So waren diese nicht nur Gegenstand der höheren Aufgaben der Kunst, sondern fanden überall auch für die Darstellung gewöhnlichster Scenen sich ein: denn Fluss und Berg und Baum hatten ihre Gottheiten, und Gottheiten walteten über Geburt und Hochzeit und Tod und jede menschliche Beschäftigung. Obendrein war die damalige Kunst nicht mehr rein heidnisch; sondern bei dem Verfall der alten Religionen und der Auflösung der Gesellschaft, da mit

dem frommen Glauben an die Götter auch die edle Sitte geschwunden war, gab die Kunst unreinen Motiven Raum und trat so in Wechselwirkung mit der herrschenden Sittenlosigkeit. — Dadurch musste sie den Christen doppelt abstossend erscheinen.

Erst als mit dem Fall der heidnischen Staatsreligion die Spannung gegen das Heidenthum nachliess, gelangte man dazu, die Elemente der heidnischen Kunst zu unterscheiden und die Kunst an sich von ihrer bisherigen Ausübung. Und wie nun im Sinne des Alterthums ihr weniger mehr Aufgaben gestellt wurden, trat eine neue Kunst hervor, aus dem Geist des Christenthums geboren, — eine neue Schöpfung eigenthümlicher Kunstübung, welche schon die Keime birgt, durch deren Entwickelung gegen Ende des Mittelalters die höchste Blüthe christlicher Kunst vorbereitet wurde.

Während aber von dieser Seite in der Entwickelung der christlichen Kunst ein grosser Zusammenhang zwischen Anfang und Vollendung sich zeigt, geben andererseits ihre Anfänge zu erkennen, wie nicht bloss der Gegensatz gegen heidnische Kunst und die Aneignung jüdischer Sinnesweise unter den ersten Christen einen Kunsthass hervorgerufen hat; sondern wie, ganz abgesehen von diesen Voraussetzungen, die Abwehr der Kunst in dem ersten Zeitalter der Kirche auf positiv christlichem Grunde ruht.

Zu Anfang der christlichen Kirche nehmlich lassen sich zwei Perioden unterscheiden: die erste bis in's vierte Jahrhundert, in welcher die Kunst nur *andeutend*, — die folgende, in der sie *darstellend* sich verhielt; in jener waren Symbole, in dieser Ereignisse der heiligen Geschichte Gegenstand christlicher Sculptur und Malerei. Aber noch in der zweiten, der darstellenden Periode wiederholt sich derselbe Unterschied, indem für's Erste noch die Punkte der heiligen Geschichte, welche die

höchsten Geheimnisse des christlichen Glaubens in sich schliessen, das ist Tod und Auferstehung sammt Himmelfahrt Christi, von künstlerischer Darstellung ausgenommen wurden. Wie erst das Lamm und der gute Hirte, später Christus selbst vorgestellt wurde; so begnügte man sich lange mit dem Zeichen des Kreuzes, bis man viel später den Gekreuzigten selbst abzubilden unternahm. Erst Jahrhunderte nach der Epoche Kaiser Constantin's wurden jene Gegenstände in den Kreis christlicher Bilder aufgenommen. — Dieses Vorangehen der symbolischen Darstellung vor der eigentlichen auch *nach* Constantin deutet schon darauf hin, dass die ganze Periode der symbolischen Kunst *vor* ihm nicht bloss aus äusseren Motiven, wie der Furcht der Christen, den Heiden sich kenntlich zu machen und die Verfolgung hervorzurufen, oder der Scheu, die Mysterien der christlichen Religion profanen Blicken preiszugeben, zu erklären ist, sondern eine innere Nothwendigkeit hat.

Der Unterschied der symbolischen von der eigentlichen Darstellung besteht darin, dass in der letztern der Gedanke des Künstlers vollständig aus dem Kunstwerk mittelst des sinnlichen Auges ersehen wird, während in der erstern das Auge des Geistes hinzugenommen werden muss, um durch Vermittelung einer nicht in dem Kunstwerk ausgedrückten Vorstellung von dem dargestellten zu dem darunter gedachten Gegenstande überzugehen, indem der Künstler ein Anderes gedacht, ein Anderes dargestellt hat. In der symbolischen Darstellung ist nicht der ganze Gedanke des Künstlers an die Kunst hingegeben, sondern zum Theil ihm innerlich geblieben, im Geist zurückbehalten, während er bei der eigentlichen Darstellung ganz veräusserlicht, in dem Kunstwerk ausgeprägt wird. Demnach bezeichnet der Uebergang von der symbolischen zur eigentlichen Darstellung eine weitere Stufe des Uebergangs von innen nach aussen, — wie die Kunst über-

haupt ein solcher Uebergang, eine Versinnlichung des geistig Angeschauten ist.

Nun ist es aber von Anbeginn ein Grundgesetz des christlichen wie alles organischen Lebens, dass es sich von innen nach aussen durchbildet: dass das Wort im Grunde des Lebens empfangen wird und wächst, wenn es aber den inneren Menschen umgebildet hat, dass es dann auch äusserlich wird und alle Gebiete menschlicher Thätigkeit, des schaffenden wie des darstellenden Geistes erobert. — So musste man auch in der ersten Kirche die göttlichen Dinge sich zu eigen machen, bevor man sie zeigen, man musste geistig sammeln, bevor man künstlerisch ausstreuen konnte. Wie nach einem Wort des Gregor von Nazianz die That die Vorstufe der Erkenntniss ist [1]), so ist auch die That (die Innerlichkeit des christlichen Lebens) die Vorstufe der christlichen Kunst [2]).

Hieraus erklärt es sich, sowohl, dass man in der Kirche nicht gleich mit Ausübung der Kunst anfangen konnte (für welche erst in dem Leben der Kirche eine

1) Gregor. Naz. Orat. XX. c. 12. p. 383. d.: πρᾶξις γὰρ ἐπίβασις θεωρίας.

2) Hiernach kann ich einem Grundgedanken in der trefflichen Abhandlung von Grüneisen, Von den Ursachen und Grenzen des Kunsthasses in den drei ersten Jahrhunderten nach Christus (Kunstblatt 1831. No. 29. S. 115. 116.), nicht beistimmen, wenn diesen Jahrhunderten Schuld gegeben wird, es sei das schöne Verhältniss der Religion zur Kunst beinahe ganz verkannt worden, und dafür die Erklärung gegeben wird: es sei zwar nicht in den Aposteln, aber in ihren Nachfolgern die Idee des Wesentlichen und Zufälligen dermaassen auseinander getreten, dass bei der Anwendung der innersten Grundsätze des Christenthums auf das sociale Leben, auf die Wissenschaft, auf die Kunst, Ansichten zum Vorschein kamen, die nicht reine Fortbildung des ursprünglichen Elements waren, sondern durch Missverständniss der Natur der Verhältnisse diese Fortbildung aufhielten.

neue Basis gelegt werden musste), als auch, dass die Anfänge der Kunst symbolischer Art waren, woraus erst die eigentliche Darstellung hervorging.

3. Wenn aber auf der einen Seite feststeht, dass die christliche Kunst, aus einer neuen Lebensquelle schöpfend, von vorn angefangen und selbständig sich entwickelt hat, indem ihre Vorstellungen mit denen der antiken Kunst im Gegensatz stehen und sie ausschliessen; so darf andrerseits der Einfluss nicht verkannt werden, den eben diese Kunst von Anbeginn auf die christliche geübt hat.

Derselbe lässt sich schon daraus abnehmen, dass die christliche Kunst gleich in den Entwickelungsgang der antiken Kunst aufgenommen erscheint, da sie, in dem Zeitalter der sinkenden Kunst auftretend, sofort an diesem Sinken Theil nimmt. Wobei sich der merkwürdige Widerspruch zeigt, dass während die Kunstideen, als dem eigenthümlich christlichen Gebiet angehörig, sich entwickeln und ausbreiten, die Kunstform schwächer und roher wird [1], — so dass gerade an dem Rückschritt der Kunst die weiter

[1]) Einen Beweis, wie beides früher verkannt worden, das erstere ganz, das andere in seiner geschichtlichen Bedingtheit, giebt Heyne, Serioris artis opera sub imper. Byzant. (Comment. societ. scient. Gotting. Vol. XI.) p. 41 sq., wo er die Ursachen des Sinkens der Kunst unter den christlichen Kaisern erörtert. Da hebt er besonders hervor: die Sculptur sei gänzlich heruntergekommen vermöge der Gegenstände, auf die sie beschränkt worden. Die neue christliche Religion habe mit dem Hass des alten Aberglaubens die Künstler von dem Gebrauch der alten Fabeln, wodurch die Kunst vorher geblüht habe, ausgeschlossen... Aber ohne Vorstellung von Göttern gebe es keine erhabenere Kunst u. s. w.; demnach hätten auch die byzantinischen Bildhauer nichts als Bilder der Kaiser und berühmter Männer hervorgebracht; — ein Urtheil von auffallender Oberflächlichkeit, welches eben so sehr die Aufgaben der Kunst überhaupt, als die Leistungen der christlichen Kunst insbesondere ausser Augen setzt.

vorgeschrittene Zeit sich erkennen lässt. — Es liegt aber auch in der Natur der Sache, dass eine ausgebildete Kunstübung auf die junge christliche Kunst Einfluss erhielt, dass die Christen, wiewohl sie die *Vorstellungen* der antiken Kunst bei Seite setzten, die *Technik* der Alten, so wie sie zu ihrer Zeit noch geübt wurde, nachahmten und sich aneigneten. — So ist allerdings, was die Kunstform betrifft, nicht ein Sprung oder ein Abfall von der antiken zur christlichen Kunst, sondern eine continuirliche Entwickelung.

4. Jedoch nicht bloss in der Kunstform, sondern auch in dem Inhalt, den Vorstellungen der Kunst. Und das ist der Punkt, an dem unsere eigentliche Aufgabe (in diesem ersten Bande) anhebt.

Denn Form und Inhalt lassen sich in den zeichnenden Künsten nicht durchaus trennen: es giebt ein Gebiet, auf dem es zweifelhaft sein kann, ob etwas heidnisch gedacht oder nur künstlerisch geformt ist. Wenn der Mond als ein Gesicht in einem Kreise mit der Sichel gezeichnet wird, so fragt es sich, ob dadurch die Göttin Luna angedeutet sein soll, oder die Fläche des Mondes mit ihren Bergen und Thälern, aus denen man die Züge eines Gesichts zusammenschaut. So konnte die christliche Kunst dazu kommen, indem sie überlieferte Formen der antiken Kunst aufnahm, dass sie an heidnische Gedanken streifte. — Aber der Gebrauch heidnischer Kunstvorstellungen bei den Christen geht weiter: nicht selten haben hier heidnische und christliche Motive sich gemischt.

Es ging darin mit der Kunst nicht anders, als auf andern Gebieten des geistigen und sittlichen Lebens. Auch die *christliche Wissenschaft* ist von Anfang an zwar im Gegensatz mit der heidnischen Weltweisheit erwachsen. Nichtsdestoweniger empfing die Kirche nicht nur die Form der Wissenschaft, das heisst wissenschaftlichen Geist

von den Heiden, in deren Schulen die christlichen Theologen gebildet wurden; sondern sie eignete sich auch heidnisches Wissen selbst an. Denn bei dem Uebergewicht, welches ein ausgebildetes System von Erkenntnissen auch für die hat, welche auf einem andern, aber wissenschaftlich noch nicht gerechtfertigten Standpunkt sich befinden, war es unvermeidlich, dass nicht nur einzelne Gedanken, sondern ganze Systeme des Wissens aus dem Alterthum in die Kirche eindrangen, deren Lehrer sich dann in dem heidnischen Gebäude christlich einzurichten suchten. — Nicht weniger ist die *christliche Sitte* von dem Heidenthum aus alterirt worden. Zwar setzte man nicht selten christliche Gebräuche heidnischen entgegen: es wurden christliche Feste angeordnet, welche heidnischen Lustbarkeiten das Gegengewicht halten sollten; aber gerade bei solcher Berührung geschah es, dass heidnisches Wesen den Christen sich mittheilte. Vielfältig hat auch heidnischer Aberglaube mit christlichen Vorstellungen sich gemischt: worüber die Kirchenlehrer von Anfang an geklagt haben.

So haben auch in der Kunst aus verschiedenen Gründen mythologische Vorstellungen im christlichen Alterthum Eingang gefunden. Ihr Gebrauch zieht sich durch das ganze Mittelalter hindurch. Die Kunst hat auch bei ihrem Wiederaufleben sie nicht zurückgewiesen. Sie sind ein wesentliches Element derselben im Zeitalter ihrer höchsten Blüthe.

Dieses darzulegen haben wir uns im Folgenden zur Aufgabe gestellt.

5. Diese Aufgabe lässt sich auch auf die Forderung zurückführen: den Einfluss nachzuweisen, den die Ideen der antiken Kunst auf die christliche Kunst gehabt haben. — Sie enthält jedoch theils mehr, theils weniger.

Sie ist insofern umfassender, als die mythologischen Vorstellungen in der christlichen Kunst nicht immer antik,

d. h. direct von der Kunst des Alterthums aus hervorgerufen sind. Zwar sind sie ursprünglich von der letztern herübergenommen und in verschiedenen Epochen durch Zurückgehen auf die Denkmäler des Alterthums wieder angeregt worden. Als sie aber einmal da waren, haben sie sich im Kreise der christlichen Kunst auch erhalten kraft einheimischer Tradition, ohne in jedem Fall einen Zusammenhang mit der alten Kunst zu beurkunden. Ja vielleicht hat selbst die christliche Kunst dergleichen Motive frei aus sich erzeugt.

Andererseits aber haben in jenem Zusammenhang mit der Antike auch manche Vorstellungen in der christlichen Kunst Eingang gefunden, die durchaus nicht mythologisch sind, — Vorstellungen von allgemein menschlichem Gepräge und Verständniss. Man liebte es im heidnischen Alterthum auf den Sarkophagen Bilder der Zerstörung anzubringen, und so auch Vögel, welche Früchte picken [1]; — aber auch Bilder des Lebens, der Treue und Gemeinschaft, welche über das Grab hinausreicht, namentlich von Mann und Frau, welche sich die Hände geben. Beides sieht man auch auf einem berühmten christlichen Sarkophag, dem des Probus [2] aus dem Ende des vierten Jahrhunderts, jetzt in der Peterskirche. Es ist aber nichts Mythologisches darin. — Der Einfluss, den auf diesem

[1] In diesem Sinn fasst wenigtens Herder die Vorstellung auf (Wie die Alten den Tod gebildet? Aus den Zerstr. Blättern, 2. Samml. in den W. zur schönen Literat. und Kunst, Bd. XI. S. 449): „Ein Bock benagt Früchte: Vögel picken an Blättern oder Blumen oder Trauben: der Adler würgt die Schlange, der Löwe den Hirsch.“ — Sonst giebt es von den Tauben, welche Früchte picken, auf dem Sarkophag des Probus auch eine andere Erklärung.

[2] Abgebildet bei Bottari Scult. e Pitture sagre, T. I. Tav. XVI—XVIII. Vergl. Platner Beschreib. Roms II., 1. S. 184. und Bunsen ebendas. S. 94.

Gebiet allgemein menschlicher Vorstellungen die antike Kunst auch auf den Inhalt der altchristlichen gehabt hat, ist bedeutend. Davon ist aber hier nicht die Rede: das gehört, soweit die Vorstellungen symbolischer Art sind, in den folgenden Band. Hier sollen nur die Vorstellungen von mythologischem Gehalt in der christlichen Kunst aufgesucht werden.

§. 2. Bedeutung der Aufgabe.

Die Untersuchung der mythologischen Vorstellungen in der christlichen Kunst bietet ein mehrfaches Interesse dar: nicht nur ein kunstgeschichtliches, sondern auch ein theologisches, sofern der Gegenstand für die Kirchengeschichte und selbst die allgemeine Religionsgeschichte von Bedeutung ist.

Das *kunstgeschichtliche* Interesse überhaupt bezieht sich, abgesehen von den Personen, den Künstlern und ihrem Bildungsgang, der allerdings im hohen Grade die kunstgeschichtliche Forschung in Anspruch nimmt, auf die Werke der Kunst: es ist die Kenntniss derselben und in ihnen vor allem die gesammte künstlerische Technik, einschliesslich der Composition, welche eigentlich den Stoff der Kunstgeschichte giebt. Der Technik, also der Darstellung gegenüber kommt aber das Dargestellte in Betracht, — die Idee, zu welcher der Künstler aufblickt und die er in seinen Werken ausprägt. Wie der Charakter eines Zeitalters überhaupt davon abhängt, welche Ideen in ihm herrschend sind, so ist der Charakter einer jeden Kunstepoche verschieden je nach den Ideen, die bei den Künstlern in Umlauf sind und zur Darstellung gelangen [1].

[1] So ist auch, um den sittlichen Charakter der griechischen Kunst überhaupt in's Licht zu setzen, vornehmlich die *Wahl der*

Hierauf kann nun in der Kunstgeschichte für jedes Zeitalter besonders aufmerksam gemacht werden. Doch ist es lehrreich, auch umgekehrt die einzelnen Kunstvorstellungen oder einen Kreis derselben durch alle Zeitalter zu verfolgen und zu sehen, wann und wo sie künstlerisch aufgefasst und wie sie in Kunstwerken wiedergegeben sind. So geschieht es ja in der Geschichte der alten Kunst, dass nach den mythologischen Personen die Kunstwerke zusammengesucht, geordnet und verglichen werden. So hat man auch christliche Kunstvorstellungen, theils aus dem christlichen Alterthum, theils aus dem ganzen Mittelalter gesammelt: wie die Bilder der Gottheit, ferner die Bilder oder vielmehr die Attribute der Heiligen, ein Gegenstand, der in neuester Zeit öfters behandelt worden ist. Ja es ist unlängst auch eine umfassende kunstgeschichtliche Darstellung sämmtlicher Hauptlehren des christlichen Dogma von Didron (Iconographie chrétienne) begonnen. — Die Kehrseite solcher Kunstvorstellungen aber bilden die mythologischen Elemente, die in christlichen Kunstwerken sich finden. Dieselben zu erforschen hat um so mehr ein kunstgeschichtliches Interesse, da sie zugleich Zeugniss geben können von dem Studium der Denkmäler der alten Kunst und auf den Einfluss zurückweisen, den diese auf die christliche Kunst geübt hat, und zwar in dem Maasse, dass deren Hauptepochen durch jenes Studium bedingt sind.

Damit hängt das *kirchengeschichtliche* Interesse der Untersuchung zusammen. Ueberhaupt stehen ja Kunst- und Kirchengeschichte in beständiger Berührung und Wechsel-

Gegenstände, von der ihre Werke zeugen, dargelegt worden von Grüneisen, Ueber das Sittliche der bildenden Kunst bei den Griechen, in Illgens Zeitschr. für die histor. Theol. III., 2. S. 52 ff.

wirkung. Denn die christliche Kunst hat im Dienst des Cultus und der kirchlichen Gebräuche sich entwickelt: ihre Werke haben vor Allem die christlichen Grabstätten, dann die Kirchen und Klöster geschmückt. So führt die Erforschung der heiligen Oerter, als ein Hauptzweig der kirchlichen Archäologie, auf die Erforschung der Kunstdenkmäler, die zu ihrer Verherrlichung bestimmt waren. Dabei ist es selbst in dogmengeschichtlicher Hinsicht wichtig, auf dieselben zu achten: denn es ist offenbar, dass jene Denkmäler gleichsam Documente sind zur Geschichte des christlichen Glaubens und des kirchlichen Dogma, dessen Gegenstände in ihnen veranschaulicht worden [1]. Und zwar dürfen sie nicht bloss für Zeugnisse gelten, sondern auch für wirkende Ursachen, da die Kunstvorstellungen, obwohl in Abhängigkeit von dem in der Kirche herrschenden Glauben, selbst wieder darauf zurückgewirkt haben. Zumal über den Glauben der Menge haben die zur täglichen Beschauung sich darbietenden Kunstvorstellungen, wenn sie überhaupt im Geist des Zeitalters waren, stets Gewalt gehabt, — eine Gewalt, die freilich oftmals mehr dem Aberglauben, als dem Glauben förderlich gewesen. — Eine *praktische* Bedeutung dieser Art haben nun zuweilen auch jene aus dem Alterthum herübergenommenen mythologischen Vorstellungen; sonst kommen sie *nur als Vorstellungen* in Betracht, — deren Herübernahme in die Kunst um so merkwürdiger ist, da dieselbe mit andern Thatsachen in einen grossen Zusammenhang tritt. Es sind die vorhin bemerkten Thatsachen, dass

[1]) Dass überhaupt die alten Kunstwerke der Christen als eine Quelle der christlichen Dogmengeschichte betrachtet werden können, hat Augusti hervorgehoben, Denkwürdigk. aus der christl. Archäol. Bd. XII. S. X—XII., nur ist der Gedanke noch wenig ausgeführt worden.

Leben und Lehre der alten Welt vielfach in das Christenthum herübergegriffen haben, insbesondere dass auch in der Wissenschaft der Kirche Gedanken des Heidenthums zugelassen sind.

Wenn aber die Herübernahme jener mythologischen Vorstellungen in die christliche Kunst mehrentheils unbeschadet des christlichen Glaubens geschehen ist, sofern sie entweder mit diesem sich in Einklang bringen liessen, oder überhaupt kein dogmatisches Gewicht, sondern nur einen künstlerischen Zweck haben; so führt dies über die Kirchengeschichte hinaus auf eine Frage von allgemein *religionsgeschichtlicher* Bedeutung, wenn man nehmlich auf den Ursprung jener Vorstellungen im Heidenthum selbst zurückgeht. Es fragt sich, ob nicht auch da, an der Quelle der Mythenbildung, manche Vorstellungen der heidnischen Götterlehre ursprünglich eine nur künstlerische Geltung gehabt haben, das heisst nur Produkte des künstlerisch bildenden Geistes sind, unbeschadet des reinen religiösen Glaubens und erst später in diesen Glauben eingedrungen, also Dogmen geworden sind. Denn der Geist der griechischen Nation war wesentlich künstlerisch; — der Kunst aber scheint es wesentlich, dass sie, wie sie die Ideen verkörpert, so das Körperliche vergeistigt, also die anorganische Natur belebt und das Lebendige personificirt, — kurz dass sie mythenbildend oder vielmehr mythische Gestalten bildend sich verhält. — Auf jene Frage weiter einzugehen, ist nicht dieses Ortes; aber einen Beitrag zu ihrer Lösung können die im Folgenden zu erörternden mythologischen Erscheinungen der christlichen Kunst geben. Umgekehrt aber muss man jenen Charakter der Kunst, dass sie mythenbildend sich verhält, bei diesen Erscheinungen sich vergegenwärtigen, um nicht ungerecht gegen das Vorkommen derselben in der christlichen Kirche zu sein.

Wenn nun der Kunst mythologische Vorstellungen relativ nothwendig scheinen, wie sie auch bis auf diesen Tag sich behauptet haben; so wird eine geschichtliche Orientirung über dieselben vielleicht auch von praktischem Interesse sein für die *Ausübung der Kunst.* Denn wenn der Künstler überlegt, wie er dahin gehörige Motive zur Anschauung bringen möge, ohne dem Charakter der christlichen Kunst etwas zu vergeben; so werden die Vorbilder, welche aus einer mehr als tausendjährigen Geschichte, dem Zeitalter vom Anfange der christlichen Kunst bis zu ihrer Vollendung hervorgehen, sei es durch Beispiel, sei es durch Warnung, einen Fingerzeig geben: sie werden erkennen lassen, wie weit die Kunst, die von dem in der Kirche waltenden Geist getragen wird oder sich leiten lassen will, eigenthümliche Vorstellungen der antiken Kunst nachzubilden berufen ist.

§. 3. Eintheilung.

Die Werke der christlichen Kunst, die hier in Betracht kommen, lassen sich nach einem vierfachen Gesichtspunkt ordnen.

1. Nach der *Art der Kunst.* Es sind sowohl Sculpturen als Malereien. Zu der ersteren Art gehören Sarkophagreliefs und geschnittene Steine; sodann Elfenbeinschnitzwerke, welche theils als Diptychen auf Altären, theils in dem Deckel kostbarer Bücher, besonders Evangeliarien, gebraucht wurden, und einige Schnitzwerke in Holz. Ferner sind zu bemerken Münzen und Arbeiten in Metall, besonders in Gold- und Silberblech, zu Altartafeln und heiligen Gefässen. Werke in runder Figur kommen sehr selten vor und erst gegen Ende des Zeitalters, das uns hier beschäftigt. — Von der andern Art sind einige Wandgemälde in den altchristlichen Katakomben, ferner

Mosaiken in christlichen Kirchen, ganz besonders aber zahlreiche Miniaturen, namentlich in Handschriften der ganzen heiligen Schrift und einzelner Theile derselben (Psalterien, Evangeliarien), sowie liturgischer Bücher.

2. Nach der *geographischen Vertheilung*, wobei für manche Denkmäler zu unterscheiden ist zwischen dem Ort, wo sie gefunden sind und wo sie aufbewahrt werden. In beiderlei Hinsicht ist Rom am reichsten, wegen seiner Cömeterien, Kirchen und Museen; im südlichen Frankreich finden sich einige altchristliche Sarkophage; Paris besitzt einen Schatz von Miniaturen; wichtige Denkmäler enthalten auch die Bibliotheken und Museen von Wien, München, Berlin und Kopenhagen. — Eine Uebersicht aller im Folgenden zur Erörterung kommenden Kunstwerke nach dem Ort ihrer Aufbewahrung werde ich am Schluss in einem geographischen Register geben.

3. Nach der *chronologischen Folge*. Die Zeit vom Anfange der christlichen Kunst bis zu ihrer Vollendung im sechzehnten Jahrhundert lässt sich in Beziehung auf das Vorkommen mythologischer Vorstellungen in drei Perioden theilen. Die *erste*, vom Anfang der christlichen Kunst etwa im dritten Jahrhundert bis in's achte Jahrhundert, umfasst die Zeit der Einwirkungen des noch lebendigen Heidenthums und seiner unmittelbaren Nachwirkungen: die junge christliche Kunst bildete sich nach den Vorbildern der antiken Kunst und nahm mythologische Motive unbefangen aus ihr herüber, aber auch vermöge einer Vermischung heidnischer und christlicher Vorstellungen wurden solche Motive dargestellt.

In der *zweiten* Periode von der Zeit Karls des Grossen bis zu Ende des zwölften Jahrhunderts hat diese Einwirkung nachgelassen: die mythologischen Motive, die sich nun vorfinden, sind nicht sowohl von heidnischen Kunstdenkmälern abgesehen, sondern entweder aus dem

Kreise von Vorstellungen, die schon in der christlichen Kunst traditionell geworden waren, entlehnt oder innerhalb dieser Kunst selbständig reproducirt. Sie finden sich insbesondere zu Anfang dieser Periode, als unter Karl dem Grossen und seinen nächsten Nachfolgern die Kunst einen Aufschwung nahm; und (ohne dass in den folgenden Jahrhunderten eine eigentliche Unterbrechung stattgefunden hätte) wiederum am Schluss derselben gegen Ende des zwölften Jahrhunderts, als schon in Deutschland, der Wiederherstellung der Kunst noch vorangehend, ein neuer Kunsttrieb sich offenbart.

Die *dritte* Periode, von der Wiederherstellung der Kunst im dreizehnten bis in's sechzehnte Jahrhundert, zeigt ein wachsendes Interesse für mythologische Kunstvorstellungen, welches von den neu erwachten Bestrebungen für das klassische Alterthum, sowohl in der Kunst als in der Literatur, ausging. Wie jene Kunstepoche überhaupt durch das wieder aufgenommene Studium der Antike bezeichnet wird, so rief dasselbe auch eine Neigung hervor, Vorstellungen der heidnischen Kunst herüberzunehmen, die für's Erste hauptsächlich nur in den Nebenwerken christlicher Kunstdenkmäler Platz fanden. Endlich bereitete die Wiederherstellung der klassischen Literatur im fünfzehnten Jahrhundert jenes Zeitalter vor, welches in mancher Hinsicht als Wiederherstellung des Heidenthums selbst erscheint, in welchem aber auch die christliche Kunst zur höchsten Blüthe gelangte. Die grossen Meister dieser Epoche nun besiegelten die Anwendung mythologischer Motive in christlichen Bildwerken durch ihr Beispiel. Zugleich zeigt sich ein Wendepunkt auf diesem Gebiet. Während bisher die christlichen Ideen in der Kunst geherrscht hatten, da sie, eine Tochter der Kirche, das ganze Mittelalter hindurch ihres Ursprungs eingedenk geblieben war und ihre Eingebungen von ihr empfangen

hatte; so machte sie sich jetzt los von dieser Abhängigkeit, indem sie den Ideen des heidnischen Alterthums selbständige Geltung zugestand: es wurde die griechische Fabel geradezu zu einem modernen Kunstelement umgeschaffen. Das ist die Grenze unserer Aufgabe.

Diese drei Perioden aber, die eben nach ihrem Verhältniss zur antiken Kunst abgetheilt sind, lassen sich auch geographisch unterscheiden. In der ersten sind die Kunstwerke, auf die es hier ankommt, vorzugsweise von Italien ausgegangen; in der zweiten, die von Karl dem Grossen anhebt, stehen Deutschland, Frankreich und England voran; in der dritten sind wieder Werke der Kunst in Italien besonders zu bemerken. — Auch nach der vorwaltenden Art der Kunst unterscheiden sich diese Perioden. In der ersten Periode sind es zunächst Münzen, auf denen aus der heidnischen Zeit mythologische Vorstellungen beibehalten sind, bis in's achte Jahrhundert, ferner Sarkophagreliefs, seltener Mosaiken; — Miniaturen kommen nur vereinzelt vor. Desto häufiger sind dieselben in der zweiten Periode, nachdem dieser Kunstzweig überhaupt durch Begünstigung Karls des Grossen aufgeblüht war; dazu kommen namentlich Elfenbeinreliefs. In der dritten Periode erscheinen ausser Miniaturen wieder Mosaiken, ferner Arbeiten in Holz und Stein, zuletzt auch Münzen mit mythologischen Reminiscenzen; vornehmlich sind es dann Frescogemälde, in denen die Meister der Kunst mythologische Gebilde reproducirt haben. — Endlich unterscheiden sich diese Perioden noch nach dem Gegenstande der Kunst, den mythologischen Kunstvorstellungen, die in ihnen zur Darstellung gekommen. Wie diese aber selbst verschieden sind, müssen wir schliesslich noch vorzugsweise in's Auge fassen.

4. Nach dem *Gegenstande*. Die Gegenstände aus der Mythologie, die in christlichen Kunstwerken dargestellt

worden, sind zuerst darin verschieden, dass die mythologischen Personen entweder um ihrer selbst willen als geschichtliche Wesen nach dem Charakter, der in der Mythengeschichte von ihnen ausgeprägt ist, oder um Elemente und Erscheinungen der Natur zu repräsentiren, als die Geister derselben nach kunstgeschichtlichem Herkommen aufgefasst sind. Im letztern Fall haben die Bilder keine religiöse Geltung: es ist die Bezeichnung der Natur durch die Sprache der Symbolik, der die Kunst noch nicht entbehren konnte; es sind poetische Anschauungen ohne den heidnischen Gedanken. In dem erstern Fall aber wird dieser Gedanke, der Mythus selbst mit herübergenommen. — Doch ist in diesem Fall noch weiter zu unterscheiden, ob man bei der mythologischen Person als solcher und dem Mythus als einem jenseitigen stehen bleibt, oder die Person nur als Träger einer Idee nimmt, die in das Christenthum hinüberweiset und hier realisirt worden ist: jenes ist der eigentliche, dieses der typische Gebrauch der Mythologie. — Hiernach waltet unter den mythologischen Vorstellungen in der christlichen Kunst der Grundunterschied: sie ruhen entweder auf *geschichtlichen* oder vielmehr übergeschichtlichen Voraussetzungen und haben, eigentlich oder typisch genommen, religiöse Bedeutung; oder sie werden auf Theile der *Natur* bezogen und haben als physische Personificationen nur künstlerische Bedeutung.

Die antike Kunst hat ausserdem zahlreiche Wesen aufzuweisen, die eine geschichtlich-mythologische Existenz eigentlich nie gehabt haben, sondern auch dort nur als Personificationen gemeint sind, nehmlich von menschlichen Eigenschaften und Zuständen. So hat auch die christliche Kunst aus sich selbst zahlreiche Personen geschaffen, welche auf dem eigenthümlich christlichen Gebiet Eigenschaften und Zustände repräsentiren: es treten

also jenen physisch-mythologischen Vorstellungen noch diese Personificationen von ethischer Bedeutung zur Seite. Da sie aber von der christlichen Kunst producirt sind ohne antike Vorbilder und rein in allegorischem Interesse, so gehört ihre Geschichte in den folgenden Band. — Von dem Uebergang solcher ethischen Personificationen aus dem Alterthum in die christliche Kunst zeigen sich nur wenige Spuren, die am Schlusse dieses ersten Bandes zur Sprache kommen sollen.

Diese verschiedenen Klassen mythologischer Vorstellungen treten auch in der geschichtlichen Folge nach den vorhin bemerkten drei Perioden aus einander, oder vielmehr sie wechseln mit einander ab. Der ersten Periode gehört vornehmlich die erste nebst den wenigen Fällen der dritten Klasse an; in der zweiten Periode hört die erste Klasse auf und es tritt die zweite ein; in der dritten Periode lässt die zweite Klasse nach, aber es gewinnen wieder Vorstellungen der ersten Klasse Raum. Beides aber, das Vordringen der historisch-mythologischen Vorstellungen so wie das Verschwinden der physisch-mythologischen Vorstellungen entscheidet zu Ende dieser Periode den Uebergang von der mittelalterlichen zur modernen Kunst.

Die Eintheilung nach diesen zwei oder drei Klassen werde ich im Folgenden zum Grunde legen und diesem Gesichtspunkt die andern Eintheilungsgründe, zunächst den chronologischen, unterordnen.

§. 4. Kunstwerke.

Ich gebe hier noch eine Uebersicht derjenigen christlichen Kunstdenkmäler, die in mythologischer Hinsicht ein besonderes Interesse in Anspruch nehmen, sofern sie entweder in ihrer Art einzig sind oder den Anfang einer

Reihe bilden oder eine ganze Anzahl mythologischer Vorstellungen in sich vereinigen.

Zuerst sind drei *Sculpturwerke* der ältesten christlichen Zeit zu bemerken.

1. Das eine ist ein silbernes Schmuckkästchen, reich mit Figuren und Basreliefs geziert, welches nebst anderem Silbergeräth im J. 1793 zu Rom aufgefunden wurde und in die Sammlung Schellersheim (jetzt Blacas) gekommen ist: Visconti und d'Agincourt haben es bekannt gemacht [1]). Es wird dasselbe in das vierte oder fünfte Jahrhundert gesetzt; doch ist in neuerer Zeit seine Aechtheit angefochten, wovon weiterhin (§. 25.) die Rede sein wird. Hier sei nur noch erwähnt, dass es keine Spur christlicher Kunst zeigt: die Kunstvorstellungen an demselben sind nur heidnisch; aber eine Inschrift weiset auf christlichen Gebrauch.

Die beiden andern Werke dagegen zeugen mehr oder weniger von einer wirklich christlichen Kunstübung.

2. Erstens eine Elfenbeintafel zu Rom im Museum Barberini, welche ursprünglich wohl mit einer zweiten verloren gegangenen Tafel zusammen ein Diptychon ausmachte, — wonach jene allein jetzt unter dem Namen des Barberinischen Diptychon bekannt ist [2]). Es ist dies

[1]) Zum erstenmal gestochen bei d'Agincourt Scult. Tav. IX. Früher beschrieben von Visconti Lettera su di una antica argenteria nuovamente scoperta in Roma. Rom. 1793. 4. (ohne Abbildungen), dann ed. 2. (besorgt von Montagnani) Rom. 1825. 4. mit 24 Kupfertafeln und zwei Aufsätzen von d'Agincourt und Galeani Napione; — und in s. Oeuvres Milan. 1827. T. I. p. 210—235. mit 2 Kupfertafeln (nach d'Agincourt), wobei aber der Herausgeber Labus von der zweiten Ausgabe keinen Gebrauch gemacht hat, welches gerügt wird von Raoul-Rochette in der Rec. dieser Oeuvres, Journal des Savants 1830, p. 626.

[2]) Abgebild. bei Gori Thes. vet. diptych. T. II. zu p. 163.

eins der schönsten und merkwürdigsten Denkmäler des christlichen Alterthums, — aus dem vierten Jahrhundert. Denn wahrscheinlich ist es dem Kaiser Constantius dargebracht, und zwar, wie man vermuthet, während seines Aufenthalts in Rom, wo er im J. 357 wie im Triumph einzog. Vornehmlich auf seine Verherrlichung beziehen sich denn auch die Bilder dieser Tafel. Während dieselbe aber in der oberen Reihe das Brustbild des segnenden Christus enthält, sind auf ihr zweierlei Arten mythologischer Vorstellungen zu bemerken.

3. Das andere Werk ist die berühmte Graburne des Junius Bassus, der als Präfect von Rom kurz nach seiner Taufe im J. 359 n. Chr. gestorben ist, wie die Inschrift anzeigt, wodurch der Sarkophag besondere Wichtigkeit erhält. Er ist im Jahre 1595 bei der Erneuerung der Confession der Peterskirche gefunden und wird jetzt in den Vaticanischen Grotten aufbewahrt [1]). Seine Reliefs sind oftmals abgebildet [2]): sie haben, wie Rumohr bezeugt [3]), ein noch grösseres Kunstverdienst, als es auf den vorhandenen Copieen hervorgehoben ist. Diese Vorstellungen sind durchaus christlich, aus dem Alten und Neuen Testament entlehnt; aber sowohl auf der Vorder-

1) Platner Beschreib. Roms II, 1. S. 228.

2) Eine Abbildung der ganzen Vorderseite geben Bosio Roma sotterr. p. 45., Aringhi Rom. subterr. T. I. p. 277; ferner Bottari Sculture e Pitture sagre T. I. Tav. XV., dazu die Querseiten ebendas. zu Anfang der Prefaz. p. I. und zu Anfang des Textes p. 1. — Die Vorderseite nebst den Querseiten sehr verkleinert bei Dionysius Sacr. Basil. Vatic. Crypt. Monum. Tab. LXXXI. und d'Agincourt Scult. Tav. VI. fig. 5—7. — Die Vorderseite allein, in grösserem Maasstabe bei Pistolesi Il Vaticano descr. ed illustr. Vol. II. Tav. XIX. und kleiner bei Kinkel Gesch. der bildenden Künste bei den christl. Völkern S. 196. Taf. VII. *e*.

3) Rumohr Italien. Forsch. Th. I. S. 165. Anm. vergl. S. 168.

seite, als auf den Querseiten sind mythologische Bildwerke beigefügt.

4. Die Reihe der mit solchen Vorstellungen ausgeschmückten *Sculpturwerke des Mittelalters* beginnt mit einer Elfenbeintafel in dem Deckel eines Evangeliarium der K. Bibliothek zu Paris (Suppl. lat. No. 650. 4°), welche von Waagen [1]) beschrieben ist und gleichzeitig mit dem Codex in die erste Hälfte des neunten Jahrhunderts gesetzt wird. Es sind auf derselben mehrere mythologische Figuren bei der Kreuzigung angebracht. — Dazu kommt

5. das elfenbeinerne Diptychon der Agiltruda, Herzogin von Spoleto, Gemahlin Guido's, des nachmaligen Kaisers, welches sie dem Kloster Rambona in der Mark Ancona schenkte um 880, und welches jetzt in dem christlichen Museum des Vatican aufbewahrt wird [2]). Es ist mehrmals abgebildet und ausführlich erklärt worden [3]). Neben der Darstellung des Gekreuzigten enthält es zwei mythologische Bildwerke.

Was die *Malereien* betrifft, so ist von den Wandgemälden der Katakomben keines besonders hervorzuheben. — Dagegen will ich 6) eine bemalte Glasscherbe [4]) bemerklich machen, welche mehrere Vorstellungen zeigt, die noch nicht in den Kunstwerken der Katakomben, wohl aber in den älteren Mosaiken vorkommen: der Hauptgegenstand ist eine Taufe, wobei Christus und Johannes

[1]) Waagen Kunstwerke und Künstler in Paris S. 702 ff.

[2]) Rumohr Italien. Forsch. Th. I. S. 241. Platner Beschr. Roms II, 2. S. 383.

[3]) Von Buonarroti Osservaz. sopra tre Dittici antichi Tav. III. hinter s. Vasi antichi di vetro. Montfaucon Antiq. expliq. Suppl. T. III. p. 230. Pl. LXXXIII. Gori Thes. vet. diptych. T. III. p. 155 sqq. Tab. XXI.

[4]) Bei Buonarroti Vasi antichi di vetro p. 40—48. Tav. VI. fig. 1.

der Täufer erscheinen, — wahrscheinlich hat das Glas zu einem Taufgeschenk gedient. Es kommt hier aber in Betracht, nicht sowohl wegen der mythologischen Vorstellungen, die es enthält (es ist nur eine untergeordnete, s. unten §. 42, 2.), als die es nicht enthält, — in welcher Hinsicht es zu Vergleichungen mit andern mythologisch verzierten Denkmälern Anlass geben wird.

Eine ganze Sammlung solcher Vorstellungen kann sich natürlich nur in *Handschriften mit Miniaturen* finden. Christliche Handschriften mit Miniaturen nun sind bis in's achte Jahrhundert überhaupt selten. Davon gehören aber folgende hierher.

7. Zuerst das griechische Manuscript der Genesis in der K. Bibliothek zu Wien, welches mit zahlreichen (88) Miniaturen geschmückt ist, die sämmtlich von Lambek bekannt gemacht sind [1]). Derselbe führt dies Manuscript auf die Zeit Constantin's zurück, wogegen jedoch Montfaucon erinnert [2]), das könne nur vermuthungsweise gesagt werden, da das Alter der Handschriften, die vor dem siebenten Jahrhundert geschrieben sind, sich nicht sicher unterscheiden lasse. Auch d'Agincourt, der eine Anzahl Zeichnungen, einige nach einer Durchzeichnung über dem Original, daraus gegeben hat, setzt es in das vierte oder fünfte Jahrhundert [3]). Es enthält in den Scenen aus dem ersten Buch Mosis zweimal eine mythologische Vorstellung.

8. Das merkwürdigste Denkmal aus dem christlichen Alterthum aber in dieser Beziehung ist die griechische

[1]) Lambec. Comment. Bibl. Vindob. Lib. III. zu Anfang.

[2]) Montfaucon Palaeogr. Gr. p. 193. — Münter (Sinnb. H. II. S. 51. Anm. 82) meint nach einer Schriftprobe, die Handschrift möge kaum über das neunte oder achte Jahrhundert hinaufreichen.

[3]) d'Agincourt Pitture Tav. XIX. s. d. Index der Abbild. zur Malerei S. 21. Vergl. Platner Beschr. Roms II, 2. S. 346. A. 2.

Handschrift des Josua in der Vaticanischen Bibliothek (Cod. Palat. No. 405.) [1], — eine Pergamentrolle in 15 Blättern von 32 Fuss Länge und 11½ Zoll Höhe, auf der die Hauptereignisse des Buches Josua (Cap. 2—10) dargestellt sind. Diese Malereien sind zum erstenmal bekannt gemacht von d'Agincourt [2], der die Handschrift in das siebente oder achte Jahrhundert setzt. Rumohr [3]) hält die Malereien für copirt, rechnet sie aber der Erfindung nach zu den ältesten Denkmalen christlicher Kunst: es sei ihm, sagt er, unter den altchristlichen Denkmalen durchaus nichts vorgekommen, was künstlerisch betrachtet gleich trefflich wäre. Wie nahe dieselben in dem Geist der Erfindung dem Alterthum stehen, davon zeugen die zahlreichen Personificationen von Städten, Flüssen und Bergen, wodurch die Scene belebt wird, — aber Sonne und Mond sind nicht in mythologischer Gestalt, sondern in der rein mathematischen Form vorgestellt.

Seit dem achten Jahrhundert finden sich dann die Handschriften mit Miniaturen häufiger, von denen in Beziehung auf die darin vereinzelt erscheinenden mythologischen Vorstellungen, hauptsächlich von physischer Bedeutung, weiterhin im Zusammenhang (§. 45. ff.) wird Rechenschaft gegeben werden. Hier hebe ich nur noch einige Handschriften aus späterer Zeit hervor, die in ihren Miniaturen jede eine Reihe von mythologischen Vorstellungen umfassen.

Es sind zwei Handschriften aus dem zehnten Jahrhundert.

9. Die eine aus dem Anfang desselben enthält eine griechische Catene zu den Psalmen und Gesänge der

[1]) Platner Beschr. Roms. II, 2. S. 350.
[2]) d'Agincourt Pitture Tav. XXVIII—XXX.
[3]) Rumohr Italien. Forsch. Th. I. S. 166 f.

heiligen Schrift: sie ist aus Constantinopel gekommen und befindet sich in der K. Bibliothek zu Paris (No. 139 früher No. 1878). Ihre Miniaturen zeigen viele Personificationen von Land, Berg, Meer, Nacht und Morgen, auch von sittlichen Eigenschaften, wovon zuerst Montfaucon (der auch eine Abbildung daraus mittheilt) Kenntniss gegeben hat [1]). Neuerdings sind sie öfters benutzt von Millin, Didron (s. unten §. 52. 55.) und zuerst ausführlich beschrieben von Waagen [2]), welcher unter allen zu seiner Kunde gekommenen Handschriften griechischen Inhalts diese auszeichnet als diejenige, worin sich die antike Auffassungsweise am reinsten erhalten habe. — In dem Kupferwerk über die Sammlung Denon von Duval [3]) finden sich Abbildungen von zwei Miniaturen, die aber nicht zu dieser Sammlung gehört haben, sondern angeführt werden als „Gemälde des zehnten Jahrhunderts aus einem griechischen Manuscript der Bibliothek von Constantinopel.“ Sie enthalten alttestamentliche Scenen mit mythologischer Staffage. Dieser Bestandtheile wegen will aber der Herausgeber nicht glauben, dass jene Miniaturen aus so später Zeit seien und ist geneigt, sie in's vierte Jahrhundert zu setzen: die Frage über das Alter könne aber nur entschieden werden, wenn man die Handschrift, woraus sie genommen, vor Augen habe, wozu er, wie er sagt, nicht gelangen könne. Er hätte es aber sehr nahe gehabt. Es erhellt zwar nicht, wie er selbst eigentlich zu diesen Zeichnungen gelangt ist. Es ist aber offenbar, wenn man seine Abbildungen mit der Beschreibung der Miniaturen in dem eben erwähnten

1) Montfaucon Palaeogr. Gr. p. 11. 13. vergl. p. 7.

2) Waagen Kunstwerke und Künstler in Paris S. 217—225.

3) Duval Monum. des arts du dessin rec. par le Baron Denon. T. I. Par. 1829. gr. f. Pl. XXXIX.

Pariser Psalterium vergleicht, dass die beiden Originalgemälde zu jenen Abbildungen in dieser Handschrift zu finden sind, die wirklich dem zehnten Jahrhundert angehört und ursprünglich aus Constantinopel stammt. Duval mag bei den beiden Blättern diese Notiz gefunden haben und hat entweder nicht verstanden, dass sie auf eine Handschrift der K. Bibliothek zu Paris — oder nicht, auf welche Handschrift in derselben sie zu beziehen sei. So werden also durch ihn, ohne sein Wissen, von zwei merkwürdigen Gemälden jener Handschrift Abbildungen dargeboten, auf die ich weiterhin, wenn der Inhalt derselben zur Sprache kommt, Bezug nehmen werde.

10. Die andere Handschrift aus dem Ende des zehnten Jahrhunderts ist das Evangeliarium Otto's II., früher zu Epternach, jetzt in der Herzogl. Bibliothek zu Gotha, in dessen Miniaturen Sonne, Mond, Erde, Flüsse, die vier Elemente, Winde in menschlicher Gestalt erscheinen [1]). Damit stimmt auch der obere Deckel desselben von Gold und Elfenbein, welcher als Zugabe seiner christlichen Vorstellungen die vier erstgenannten Figuren zur Anschauung bringt.

11. Am Ende dieser Reihe von Handschriften, welche christliche Gemälde mit physisch-mythologischen Vorstellungen enthalten, steht eine Handschrift, die auch schon den Anfang der neuen Periode bezeichnet, in welcher historisch-mythologische Motive wieder Eingang fanden: der Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg, der von ihr als Abtissin des Klosters Hohenburg im Elsass (1167—1195), um 1175 verfasst ist [2]) und in

[1]) Wie Rathgeber angiebt, Beschr. der Herzogl. Gemäldegallerie zu Gotha S. 18. 19., doch werden diese Malereien dort nicht näher nachgewiesen.

[2]) S. Engelhardt an dem gleich anzuführenden Orte S. 21.

der Bibliothek zu Strassburg aufbewahrt wird. Es ist dies eine Encyclopädie, welche sich an den Faden der biblischen Geschichte anreiht, so dass die Abschnitte über die weltlichen Wissenschaften gelegentlich eingeschaltet werden, so wie diese Geschichte dazu Anlass giebt; darauf folgt die Lehre von der Kirche und von den letzten Dingen. Einen „Lustgarten" nannte die Verfasserin, wie sie in der Vorrede sagt, das Werk, weil sie es aus mancherlei Blüthen geistlicher und philosophischer Schriften, gleich einem Bienlein unter Gottes Leitung zusammengelesen habe. Zahlreiche, sauber ausgeführte Miniaturen stehen dem Vortrag zur Seite. Eine vornehmlich nur literarische Notiz hat unlängst Le Noble von diesem Werk gegeben [1]), welches früher schon, auch mit Rücksicht auf seine Malereien, von Engelhardt beschrieben war [2]). Dieser Beschreibung sind auf zwölf Kupfertafeln Abbildungen beigefügt, die aber nur zur Erläuterung der Bekleidung, der Geräthschaften und einiger Gebräuche des zwölften Jahrhunderts dienen sollen [3]): z. B. König Pharao (Taf. 6, 2) ist „wegen der Art des Fuhrwesens interessant" (S. 114), König Salomo (Taf. 5, 7) ist gewählt wegen der Bettgestelle und des Bettwerks (S. 113), eine Figur aus dem jüngsten Gericht (Taf. 2, 1) wegen der Papstmütze (S. 109). Bei solchen Rücksichten tritt denn freilich in diesen Abbildungen das Interesse an der Sache, dem theologischen Gehalt des Werks und seiner Malereien sehr zurück. Es herrscht übrigens in demselben eine allegorisirende Rich-

1) Alex. Le Noble Notice sur le Hortus deliciarum, in der Bibliothèque de l'école des chartes. T. I. Par. 1839—1840. 8. p. 239—261.

2) Engelhardt Herrad von Landsperg und ihr Werk Hortus deliciarum. Stuttg. und Tüb. 1818. — Gesammtüberblick des Inhalts nach Text und Gemälden daselbst S. 26—61.

3) Ebendas. S. 76. 107.

tung, womit auch die mancherlei mythologischen Motive der Miniaturen zusammenhängen, zumal die Personificationen physischer Gegenstände, von denen Waagen in seiner Beschreibung dieser Handschrift eine Uebersicht giebt [1].

12. Von besonderem Interesse ist endlich noch ein Mosaik, welches (von Didron) in's dreizehnte Jahrhundert gesetzt wird, aber wohl noch dem zwölften angehören mag: es enthält ebenfalls ausser den personificirten Tugenden und freien Künsten eine ganze Anzahl physischer Personificationen, Erde, Meer, Flüsse, Jahreszeiten, Himmelsgegenden, während dieselben sonst in dieser Zeit aufhören. Dies Mosaik nahm früher die ganze Breite des Chors in der Kirche S. Remi zu Rheims ein, welche im J. 1049 durch Papst Leo IX. eingeweiht ist, in der auch die h. Ampulle zum Gebrauch bei der Krönung der Könige von Frankreich aufbewahrt wurde. Von demselben hat Bergier Kenntniss gegeben [2], dessen Beschreibung Spon aufgenommen hat [3]. Furietti [4] setzte es in das fünfte Jahrhundert, eine Annahme, die auch ohne Rücksicht auf das Alter der Kirche, bloss nach dem Inhalt der dort vorgestellten Gegenstände zu urtheilen als sehr verfehlt erscheint. — Eben dieses Mosaik ist es wahrscheinlich, welches unlängst wieder aufgefunden ist [5] in einem Schloss

[1] Waagen Kunstwerke und Künstler in Deutschland Th. II. S. 360 ff. Leider hat demselben bei seinem zweiten Aufenthalt in Strassburg die Handschrift nicht wieder vorgelegen.

[2] Nic. Bergier Hist. des grands chemins de l'empire Rom. Liv. II. c. 21. §. 13. Par. 1622. p. 189—191. Nouv. éd. Bruxell. 1736. T. I. p. 200—202.

[3] Spon Recherches curieus. d'antiquité p. 35; lat. per Facciol. (Rei antiquar. select. quaest.), in Polen. Utriusque Thesaur. antiq. Supplem. Vol. IV. p. 399.

[4] Furietti De musiv. p. 70.

[5] Didron Annal. archéol. Vol. I. 1844. p. 88. Es wird dort nur bemerkt, dass dies aufgefundene Mosaik, ein Werk des

bei Rheims, — wohin es vielleicht während der Revolution gebracht worden, in der auch (im J. 1794) die h. Ampulle zerbrochen ist.

Von den Denkmälern seit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert mit historisch-mythologischen Vorstellungen, die seitdem in der christlichen Kunst wieder mehr und mehr in Aufnahme kommen, wird ebenfalls im Zusammenhange besonders die Rede sein (§. 31. ff.).

§. 5. Bisherige Bearbeitung.

Der Gegenstand hat eine zusammenhängende Bearbeitung bis jetzt nicht erfahren. Nur beiläufig ist davon die Rede gewesen. Hauptsächlich sind es die Bildwerke aus den Katakomben, die in dieser Hinsicht in Betracht gezogen worden.

Anlass dazu, die mythologischen Bestandtheile dieser Bildwerke zu erörtern, war bei ihrer ersten Bekanntmachung gegeben. Doch sind die ersten Herausgeber der *Roma sotterranea*, worin vornehmlich die Sarkophagreliefs und Wandgemälde der römischen Katakomben mitgetheilt und erläutert werden, Bosio und Aringhi, nicht näher darauf eingegangen. — Zuerst hat Buonarroti (1716) in seinen Bemerkungen über einige dort gefundene Glasgefässe [1]) darauf aufmerksam gemacht und dabei auch in einigen älteren Mosaiken und Miniaturen mythologische Figuren nachgewiesen. Boldetti [2]) so-

dreizehnten Jahrhunderts, aus der Abteikirche von S. Remi stamme und dass man eine alte Beschreibung davon habe; woraus ich schliesse, dass eben jenes von Bergier beschriebene Mosaik gemeint ist.

[1]) Buonarroti Osservaz. sopra alcuni framm. di vasi antichi di vetro ornati di figure. p. 6. 7. vergl. p. 267.

[2]) Boldetti Osservaz. sopra i Cimiteri Lib. I. c. 7. p. 26—29. Lib. II. c. 12. p. 465 sqq.

dann (1720) hat zwar zwei eigene Abschnitte über heidnische auf den Denkmälern der Cömeterien vorkommende Vorstellungen, worin er sich jedoch sehr im Allgemeinen hält und besonders nur Ein Monument näher bespricht. — Dagegen hat Bottari in seiner neuen Bearbeitung des „unterirdischen Rom“ (1737—1754) überall im Einzelnen der Erklärung solcher Figuren gebührende Aufmerksamkeit gewidmet, wobei seine Umsicht und Genauigkeit gerühmt werden muss [1]).

Im Einzelnen ist auch von den mythologischen Figuren in den Mosaiken schon früher bei Ciampini (1699), sowie in den Diptychen später bei Gori und Passeri (1759) die Rede.

Eine ganz eigentlich auf diesen Gegenstand gerichtete, umfassende Bearbeitung sollte man, dem Titel nach zu urtheilen, in dem Werke Marangoni's erwarten: *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese* (1744), welches bei einem Umfang von vierundsechzig Bogen auch Raum genug haben müsste, den Stoff zu erschöpfen. Der Verfasser verfolgt jedoch einen andern Zweck: er will dem doppelten Vorwurf begegnen, der darüber erhoben worden, theils dass heidnische Inschrift- und Kunstdenkmäler in christlichen Kirchen, zumal in Rom aufgestellt und zu kirchlichem Gebrauch verwendet, theils dass heidnische Gebräuche in den katholischen Cultus aufgenommen seien. Beide Klassen „heidnischer und profaner Dinge“ geht er also durch und sucht seine Kirche über ihre Benutzung zu rechtfertigen. Da nun aber nicht bloss mythologische Bildwerke zu christlichem Gebrauch, sondern auch, was viel mehr sagen will, mythologische Vorstellungen auf christlichen Bildwerken angewendet sind; so kommt allerdings auch der letztere Punkt in der erstern

[1]) Auch äussert er sich im Allgemeinen darüber T. III. p. 4. 113.

Klasse zur Sprache [1]; — jedoch bei aller Weitschweifigkeit, die dem ganzen Werke eigen ist, nur in oberflächlicher Weise.

Hiernächst hat Passeri [2]) (1750) bei Gelegenheit der mythologischen Figuren einer christlichen Lampe zum Beweise, dass die Kirche solche Spuren des Heidenthums zugelassen, einige Beispiele der Art, vornehmlich von Sarkophagreliefs gesammelt.

Bei Mamachi (1751) in seinem sehr in's Detail eingehenden und genau gearbeiteten, obwohl zu weitschichtig angelegten Werk über die christlichen Alterthümer ist doch in dieser Hinsicht von wenig mehr als dem Bilde des Orpheus die Rede, ungeachtet darin (T. III.) auch die Kunstvorstellungen der alten Christen, hauptsächlich nach den Denkmälern der Katakomben ausführlich erörtert werden. — Dagegen hat Pelliccia (1777) innerhalb eben dieser Grenzen, die er sich gesteckt, „von solchen Bildwerken christlicher Monumente, die unleugbar heidnische Fabeln darstellen," zwar kurz, aber mit der Gediegenheit, die sein ganzes Werk über die kirchlichen Alterthümer charakterisirt, gehandelt [3].

In Winckelmann's Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst (1766) endlich werden nebenbei einigemal auch die mythologisch-allegorischen Vorstellungen altchristlicher Kunstwerke berücksichtigt [4]. Worauf noch Herder bei Gelegenheit seiner Untersuchungen, wie die Alten den Tod gebildet [5], (1786) den Gegenstand unter

1) Marangoni l. c. cap. XI—XIII. p. 40—51.

2) Passeri Diss. de gemma pastorali, in Gori Thes. gemm. astrif. T. III. p. 90—92.

3) Pelliccia De christ. eccles. politia T. III. Diss. IV.: de re lapidaria et siglis vet. Christian. ed. Ritter et Braun. T. II. 1838. p. 190—193.

4) Winckelmann's Werke von Fernow. Bd. II. S. 549. 559. 628.

5) An dem oben (S. 9.) angef. Ort S. 491. f.

dem Gesichtspunkt aufgefasst hat: „die Christen hätten die Symbole auf den Grabmalen der Heiden allmälig zu Symbolen des Christenthums verwandelt.“ Die Ansicht aber, die er darüber ausspricht, ist theils thatsächlich, theils in der Combination irrig, — eine Verwerfung, wodurch jedoch der sonstigen Anerkennung dieses geistvollen Aufsatzes nichts entzogen sein soll.

In neuerer Zeit ist zuerst von Münter (1825) die Sache aufgenommen, der überhaupt zuerst für die „*Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen*“ das Material, hauptsächlich nur aus den Katakomben, gesammelt und dieselben umsichtig erläutert hat: wobei denn auch die Ideen heidnischer Kunst in diesen Kunstvorstellungen nicht übergangen werden [1]. — Und kurz darauf hat Rumohr mit dem ihm eigenen eben so eindringenden als überschauenden kunstgeschichtlichen Urtheil in seinen Italienischen Forschungen (1827) nicht nur für jene früheste Periode über die Bezeichnung christlicher Vorstellungen durch mythische Charaktere und Handlungen einige Andeutungen gegeben, sondern zuerst wieder darauf hingewiesen, wie sich einige Symbole der alten Welt, jedoch nur in den Beiwerken übrigens rein christlicher Darstellungen bis in das spätere Mittelalter erhalten haben [2], — worauf im Einzelnen öfters aufmerksam gemacht wird [3].

Ferner sind in der Beschreibung Roms von Röstel (1829) über die Darstellungen heidnischen Ursprungs in den Katakomben, und von Platner (1834) insbesondere über die Personificirung sinnlicher Gegenstände in der christlichen Kunst einige Bemerkungen gemacht [4], —

[1]) Münter Sinnb. H. I. S. 8. 23. f. 113. f.
[2]) Rumohr Italien. Forsch. Th. I. S. 165. f.
[3]) Ebendas. S. 192. 224. 241. 275. 299.
[4]) Beschreib. Roms Th. I. S. 415. Th. II. Abth. 2. S. 350. Anm. 3.

welcher letztere auch im Einzelnen bei Beschreibung der Bildwerke sowohl in den Grotten und dem christlichen Museum des Vatican, als in den Kirchen Roms solche Darstellungen sorgfältig hervorgehoben hat.

Dasselbe ist von Waagen geschehen bei Beschreibung der Kunstwerke von England (1837. 1838) und Deutschland (1843. 1845), vornehmlich in der Beschreibung der Pariser Miniaturen, die zugleich einen trefflichen Abriss der Geschichte der Miniaturmalerei überhaupt enthält [1].

Gelegentlich ist dergleichen auch angemerkt worden, früher schon von Engelhardt (1818), neuerlich von Rathgeber (1834), J. G. Müller (1835) und Gally Knight (1842) [2]. Einige Beispiele der Vorstellung eines Flussgottes und anderer physischer Personificationen, vornehmlich in Miniaturen, sind von Langlois (1841) zusammengestellt [3].

Was besonders die mit Miniaturen verzierten Handschriften betrifft, so hat vor Kurzem Didron [4]) bei Erörterung der mannichfaltigen Gefahren, denen sie ausgesetzt seien, auch der heidnischen Objecte in denselben gedacht, als solcher, mit denen Fanatiker Krieg führen: Flussgötter und Sirenen, Sol und Luna, Alle, sagt er, sind unbarmherzig vertilgt, wie Apollo und Diana würden umgebracht werden, wenn sie wieder auf der Erde

[1]) Waagen Kunstwerke und Künstler in Paris. 1839. S. 195. 225. 230. 242.

[2]) Engelhardt Herrad von Landsperg und ihr Werk Hortus deliciarum S. 32. Rathgeber Beschreib. der Herzogl. Gemäldegallerie zu Gotha S. 18. 19. J. G. Müller Die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christl. Kirchen S. 32. Gally Knight The eccles. architect. of Italy T. I. unter No. XIV.: Portal of S. Michele.

[3]) Langlois Essai sur la Calligraphie des Manuscrits du moyen âge. Rouen 1841. 8. p. 10—14.

[4]) Didron Annal. archéol. T. II. 1845. p. 223.

erschienen und den Olymp verliessen, um sich in einer Kirche zu zeigen.

Endlich haben auch in der neuern Bearbeitung der Kunstgeschichte O. Müller [1]) von der Kunst des Alterthums aus, Kugler [2]) in Beziehung auf die altchristliche Malerei, Kinkel [3]) für die altchristliche Kunst überhaupt, Otte [4]) in Beziehung auf die Kunst des Mittelalters auf die mythologischen Elemente in derselben hingewiesen.

Eine umfassendere Erörterung dieser Elemente, so weit sie in den Denkmälern der Cömeterien, zumal der römischen, sich finden, hat Raoul-Rochette unternommen in seinen drei Abhandlungen *Sur les antiquités chrétiennes des Catacombes* (1838) [5]), worin er überhaupt nachweisen will, wie sehr dort die Werke und Gedanken des Alterthums Eingang gefunden haben: es scheint, sagt er, dass von den ersten Schritten in den römischen Katakomben an wir uns noch auf dem Boden des Alterthums befinden (I. p. 1. III. p. 165.): — die Monumente der ersten Christen bieten eine Tradition oder vielmehr ein

[1]) O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 213. Anm. 2. 2. Ausg. S. 242.

[2]) Kugler Handb. der Gesch. der Malerei Bd. I. S. 6. f. 18. Derselbe hat in seinen „Studien in deutschen Bibliotheken" in dem von ihm herausgegebenen Museum Jahrg. II. 1834. No. 11—13. 21. 22. eine Anzahl Miniaturen und Elfenbeinreliefs beschrieben, von denen die in den Bibliotheken zu Cassel, Stuttgart, München auch mythologische Vorstellungen enthalten.

[3]) Kinkel Gesch. der bildenden Künste bei den christl. Völkern. Erste Liefer. Die altchristl. Kunst. S. 205. 209. 197. 224.

[4]) Otte Abriss einer kirchl. Kunstarchäol. des Mittelalters. 2. Ausg. S. 113. 114. 115.

[5]) Raoul-Rochette (Prem. — Trois.) Mémoire sur les antiquit. chrét. des Catacombes, in d. Mém. de l'Acad. des Inscript. et belles Lettr. T. XIII. 1838; und besonders abgedruckt. (Nach diesem Abdruck citire ich dies Werk.)

Echo des Alterthums dar (II. p. 31.). Nach diesem Gesichtspunkt werden zuerst die Gemälde, besonders in dem Cömeterium des Callistus, durchgegangen (Mém. I.); — dann die Formeln (Inschriften) und Symbole der Grabsteine (Mém. II.); — endlich die Sachen, die in den christlichen Cömeterien gleichwie in den heidnischen sich gefunden haben, als Monumente mit ihren Reliefs; Spielzeug, Amulette, Kleidung, Schmuck und Toilettenstücke, Würfel und Münzen; Lampen, Gefässe aller Art, verschiedenes Geräth und Nägel (Mém. III.). — Bei dieser Anordnung können jedoch die verschiedenen Arten der Einwirkung antiker Vorstellungen und Sitten auf Leben und Kunst der Christen nicht gehörig auseinander treten, — während es bei der Würdigung des Einflusses auf diesen Unterschied ganz besonders ankommt. Es ist nehmlich zu unterscheiden zwischen dem Gebiet der gleichgültigen Sitte und Rede, z. B. wenn auf dem Grabmal das Handwerksgeräth des Verstorbenen abgebildet oder wenn demselben nach römischem Herkommen das Prädikat benemerenti gegeben wird, und dem Gebiet der Religion. Ferner zwischen dem Gebiet einerseits solcher *Sachen,* wie Lampen, Münzen, die an sich gleichgültig, nur durch den Gebrauch oder die Bestimmung eine abergläubische Bedeutung erhalten können, andererseits der in Inschriften enthaltenen *Gedanken,* die an heidnisches Wesen streifen, und dem Gebiet der *Kunstvorstellungen.* Also auch innerhalb des letzteren zwischen Kunstvorstellungen, die dem alltäglichen Leben angehören und eine allgemein menschliche Bedeutung haben, und solchen, in denen heidnische Motive ausgeprägt sind, — ein Unterschied, den ich schon oben (§. 1.) angezeigt habe, und von dem ich weiterhin (§. 11. von dem Typus des guten Hirten) ein Beispiel geben werde. — Auch von diesen mythologischen Kunstvorstellungen (worauf es uns hier allein ankommt) der

Denkmäler in den Katakomben ist bei Raoul-Rochette, jedoch in den drei Abhandlungen zerstreut, die Rede: insbesondere gehört dahin die sehr eingehende Besprechung einer Anzahl Gemälde. — Ueberhaupt aber, wiewohl diese Abhandlungen manche dankenswerthe Erörterungen enthalten, haben sie doch eine von neuem vorzunehmende selbständige Durchforschung des von ihnen umschriebenen Gebiets nicht überflüssig machen können.

Von dem entgegengesetzten Punkt aus, dem Wendepunkt, der bei Raphael durch dessen Eingehen in die mythologischen Aufgaben sich zeigt, ist dieser Gegenstand unlängst (1844) von H. W. Schulz [1]) erläutert, wobei derselbe das Hervorheben der ununterbrochenen Fortpflanzung und der mannichfaltigen Bedingung antikmythologischer Vorstellungen in Poesie, Kunst und Volksleben durch alle Zeiten des Mittelalters bis auf unsere Tage als ein noch zu lösendes Problem bezeichnet.

[1]) Heinr. Wilh. Schulz, K. Fr. von Rumohr, sein Leben und seine Schriften. S. 54.

Erster Theil.

Von den historisch-mythologischen Vorstellungen der christlichen Kunst.

§. 6. Einleitung.

Die historisch-mythologischen Vorstellungen werden hier genommen im Unterschied der physisch-mythologischen, in denen Elemente der Natur als Personen zur Erscheinung kommen.

In zwei Perioden hat die christliche Kunst historisch-mythologische Vorstellungen sich angeeignet: nehmlich gleich in ihrem ersten Zeitalter, da sie unter dem Einfluss der antiken Kunst entstand, wovon die Nachwirkungen bis in die Zeit Karls des Grossen reichen, — und dann in jenem Zeitalter seit dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert, da sie nicht ohne denselben Einfluss sich wieder erneuerte.

1. Der Uebergang heidnischer Vorstellungen in das christliche Alterthum lässt sich besonders deutlich an den römischen *Münzen* verfolgen, — da diese eine sehr vollständige Folge und zugleich eine nähere Zeitbestimmung darbieten. Natürlich bedingt unter Constantin dem Grossen der Wendepunkt in der Staatsreligion auch eine Aenderung in den Münztypen: ein Gepräge von entschieden heidnischem Bekenntniss, das Bild und die

Ueberschrift des Jupiter conservator und des Mars pater und conservator, wie es der ersten Zeit Constantin's angehört, kommt später nicht mehr vor. Statt dessen erscheinen Münzen mit ausschliesslich christlichem Gepräge, namentlich die berühmte Münze, auf welcher das Labarum mit dem Monogramm Christi auf einer Schlange steht, mit der Umschrift SPES PUBLICA [1]. Die Grenze scheint das Jahr 323, der Sieg über den Licinius zu bilden. Doch pflanzen sich für's Erste noch mythologische Elemente von untergeordneter Bedeutung auf Münzen fort, wie auf denselben auch noch der Titel eines Pontifex maximus von den christlichen Kaisern bis auf Gratian geführt wird. Namentlich ist ferner vorgestellt erstens die Wölfin mit Romulus und Remus, eine Fabel, die überdies an den Mars pater erinnert, noch in der Zeit der Gothenherrschaft im sechsten Jahrhundert, desgleichen die personificirten Hauptstädte des Reichs oder vielmehr die Tyche von Rom und Constantinopel bis in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts (wovon aber erst im folgenden Theil die Rede sein wird), und besonders die Victoria bis in den Anfang des achten Jahrhunderts. — Dazu kommen einige öffentliche Sculpturwerke, indem ebenfalls erst die Tyche von Constantinopel, dann die Victoria in Verbindung mit den Statuen christlicher Kaiser beibehalten wurde, wie bei Constantin dem Grossen und Justinian dem Ersten.

Hieran schliessen sich die Privatdenkmäler, vornehmlich *Grabmäler* des christlichen Alterthums. Auf diesen ist zwar die Vorstellung von Victorien kaum zu finden. Statt dessen sind desto häufiger Genien vorgestellt, — zum Theil mehr verzierungsweise; aber auch Genien der

[1] Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 88. Abgebildet bei Aringhi Rom. subterr. T. II. p. 705. d'Agincourt Scult. XLVIII, 47.

Jahreszeiten, Amor und Psyche, sowie bacchische Genien, — welche bedeutungsvoll hinweisen auf das Schicksal der Seele im Leben und im Tode, und zuweilen auch in die christliche Symbolik hinüberspielen.

Sonst ist in diesen Fällen die mythologische Vorstellung an und für sich, um der Idee willen, die in ihr liegt, in die christliche Kunst herübergenommen. Ihnen gegenüber steht die andere Klasse von Kunstvorstellungen, in denen mythologische Gegenstände als Typen biblischer Personen und Sachen benutzt werden.

Wenn der Baum der Erkenntniss mit der Schlange gleich dem Baum der Hesperiden mit dem Drachen, und Elias gen Himmel fahrend gleich dem aufgehenden Sonnengott gebildet wird, so ist das zwar nur eine ganz äusserliche Nachahmung, — obwohl wer darauf ausginge, das alte Testament in Mythen aufzulösen, davon Anlass nehmen könnte, das Paradies in den Hesperidengarten und den Elias in einen Sonnenheros umzusetzen. Eben so äusserlich ist die Beziehung, wenn Christus der gute Hirte nach dem Vorbilde Mercurs des Widderträgers dargestellt sein sollte. Aber wirklich ein Parallelismus des Gedankens liegt in dem Uebergang, der nicht allein von Orpheus, sondern auch von Apollo und Jupiter zu Christus gemacht wird, wovon altchristliche Kunstvorstellungen Zeugniss geben.

In der folgenden Periode vom neunten bis zum zwölften Jahrhundert kommen historisch-mythologische Vorstellungen nur ausnahmsweise vor. Wogegen die Personification von Elementen der Natur damals ganz gewöhnlich war. Nur als einzelner Fall ist zu bemerken, dass im neunten Jahrhundert die Götter als Teufel gemalt sind, welche aber noch rein menschliches Ansehen haben; wogegen es später gebräuchlich wurde, die bösen Geister nach mythologischen Gebilden, in halb thierartiger Gestalt als Sirenen und Centauren vorzustellen.

2. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert jedoch knüpft die christliche Kunst wieder an das Alterthum an. Nicht allein an die Formen der Antike; auch seine Ideen gewinnen mehr und mehr Raum in der Kunst und gelangen bis zum sechzehnten Jahrhundert zu selbständiger Darstellung.

Zuerst ist es ein wissenschaftlich encyclopädisches Interesse, welches schon im zwölften Jahrhundert heidnische Vorstellungen in die christliche Kunst hineinzieht. Es war der systematische Geist des Mittelalters, der den welt- und kirchengeschichtlichen Zusammenhang auch der heidnischen Zeit mit der Geschichte unter dem Reiche Gottes begreifen wollte. Dabei führt Heldenthum und Kunst auf mythische Personen, wie Dädalus, Orpheus und Hector; selbst Götterbilder werden aufgenommen, namentlich die Musen. Um die umfassende Durchführung einer solchen historischen Encyclopädie hat dann namentlich Giotto sich bemüht, wobei auch Motive aus dem Heroenmythus benutzt wurden, in den Reliefs an dem Glockenthurm zu Florenz. — Andererseits ist es ein künstlerisches Interesse, welches seit dem dreizehnten Jahrhundert von dem Studium der Antike aus auch die Ideen der alterthümlichen Kunst auffasst und sie innerhalb der christlichen zur Darstellung bringt. Und zwar schreitet dies von aussen nach innen und von Beiwerken zu Hauptwerken fort: und die Häupter der Wiederherstellung der Kunst haben an dieser Entwickelung Theil. Nicola Pisano zuerst belebte seine Figuren und verlieh dem Gesichtstypus biblischer Personen an der Kanzel zu Pisa (1260) dadurch Adel und Ausdruck, dass er antike Götterbilder nachahmte. Cimabue aber nahm mythologische Figuren als solche in seine Malereien in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi auf, indem er den Engeln gegenüber Genien aber nur verzierungsweise darstellte. Unter

dem Einfluss Giotto's endlich, der gerade dadurch Epoche macht, dass er den Kreis der Kunstvorstellungen erweiterte und den Gedanken für die Kunst eroberte, wurden schon rein mythologische Scenen vorgestellt, wofür die Miniaturen einer Handschrift im brittischen Museum ein wichtiges Dokument sind. Um dieselbe Zeit tritt wieder das Interesse hervor, biblische Geschichten nicht allein mit Ereignissen der Profangeschichte, sondern auch mit den Fabeln der Mythologie zu parallelisiren und diese als Typen zu benutzen, namentlich in dem viel verbreiteten Speculum humanae salvationis mit seinen Miniaturen und anderen Werken, — ein Interesse, welches auch im funfzehnten Jahrhundert anhält. — Aber erst seit der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts beginnt eine *stetige* Entwickelung, welche darauf hinauskommt, den mythologischen Vorstellungen eine bleibende Stelle in der neuern Kunst zu sichern. Sie erscheinen zuerst in den Beiwerken christlicher Scenen, gelangen demnächst dazu, ebenfalls an heiliger Stätte neben christlichen Gegenständen, als wären sie gleich berechtigt, Aufnahme zu finden, und haben ebendaselbst im sechzehnten Jahrhundert und späterhin und wieder sogar die eigenthümlich christlichen Vorstellungen verdrängt. Eine solche Liebhaberei für mythologische Allegorieen war freilich krankhaft und konnte nicht Bestand haben. Das Resultat dieser Entwickelung aber ist, dass die *christliche* Kunst in ihrer Beschlossenheit zu Ende ging: sie ging über in die *moderne* Kunst, da die Kirche aufhörte, mit ihren Ideen und Gefühlen ausschliesslich die Kunst zu beschäftigen und zu beseelen, und die Vorstellungen des heidnischen Alterthums zu einem selbständigen Element der Kunst erhoben wurden. Dieses Ziel der Entwickelung und zugleich das Maass desselben stellt vornehmlich Raphael vor Augen, der beide Richtungen in sich vereinigte und vor Allem einheimisch

in den Ideen der mittelalterlichen Kunst, auch in die des Alterthums sich versenkte und beiden, getrennt, aber auch auf einander bezogen, vollendete Gestalt gab. — Die Kunst geht hier gleichen Schritt mit der Wissenschaft, die auch durch Wiederherstellung der klassischen Studien einen neuen Inhalt gewann. Mit Beidem aber, mit der Erneuerung der Wissenschaft und Kunst, ist das Mittelalter, dessen Institutionen auch ihre welt- und kirchengeschichtliche Bestimmung erfüllt und bereits sich überlebt hatten, zu Grabe gegangen. Das neue Zeitalter jedoch, dem weitere Aufgaben gestellt sind, kann zur Lösung derselben die engeren, aber tiefen Anschauungen der mittelalterlichen Kunst und Wissenschaft nicht entbehren.

Indem dieser Entwickelungsgang nun im Einzelnen verfolgt werden soll, lege ich eine Unterscheidung zum Grunde, die schon vorhin (§. 3, 4.) gemacht ist, zwischen mythologischen Vorstellungen, die im eigentlichen Sinn, und solchen, die in typischer Bedeutung genommen werden. Die letzteren stelle ich voran, da sie mehr dem Ideenkreis der altchristlichen Kunst angehören, während die ersteren für den Ausgang der mittelalterlichen Kunst den Ausschlag geben. In beiden Abschnitten wird dann weiter die Unterscheidung gemacht zwischen Göttern, Dämonen und Heroen, — worauf zuletzt noch in einem Anhang von den Sibyllen die Rede sein soll.

§. 7. Benutzung antiker Denkmäler.

Es finden sich in christlichen Grabstätten, sowie in kirchlichem Gebrauch, zahlreiche Denkmäler, auf denen mythologische Vorstellungen angebracht sind.

Man muss aber wohl unterscheiden, ob diese Vorstellungen von der christlichen Kunst angeeignet und ausgeführt sind, — oder ob die Denkmäler ursprünglich eine

heidnische Bestimmung gehabt haben und nur später noch einmal gebraucht sind von den Christen. Alsdann hat natürlich die christliche *Kunst* mit den mythologischen Vorstellungen solcher Denkmäler nichts gemein. Auch dem christlichen *Bekenntniss* derer, die davon Gebrauch machten, wird nichts dadurch präjudicirt. Aber das erhellt doch daraus, dass diese an solchen Scenen an heiliger Stätte keinen Anstoss nahmen.

Dies erklärt sich daraus, dass man entweder antike Denkmäler in Gebrauch nahm, unbekümmert um ihren bildlichen Schmuck, oder, wie zumal in späterer Zeit, gerade auf das antike Bildwerk Gewicht legte, aber nur als Schmuck, unbekümmert um die darin enthaltene mythologische Vorstellung. — Etwas ganz Anderes ist es, wenn man, wie es auch nicht selten vorkam, aus Unkunde solchen Vorstellungen einen biblischen oder kirchlichen Gedanken unterschob, — also im guten Glauben dem heidnischen Bildwerk eine kirchliche Bestimmung gab.

Von solchen Fällen abgesehen ist jene Benutzung antiker Denkmäler so zu sagen eine *Vorstufe* für die Benutzung antiker Vorstellungen. Daher zuvörderst hierüber einige Nachweisungen gegeben werden sollen.

1. Zu Grabmälern.

Weniger auffallend ist es, wenn ein Denkmal, das nur eine heidnische *Inschrift* hatte (ohne Bildwerk), späterhin zu christlichem Gebrauch verwendet ist, — wie dergleichen Grabmäler mit einer doppelten, heidnischen und christlichen Inschrift nicht selten sind. So hat eine antike Todtenkiste zu Assus in Mysien mit den Namen des Claud. Macedo und der Cl. Nice auf einer Nebenseite auch die Inschrift *Λουκιανοῦ πρεςβ(υτέρου)* [1]: es ist

[1] Boeckh Corp. Inscr. Gr zu No. 3573. T. II. p. 872. — Ein antiker Grabstein, vielleicht aus Nicäa, der einem Athleten

also nachmals ein christlicher Presbyter in ihr bestattet worden.

Eben so sind Denkmäler mit heidnischem *Bildwerk* als Grabmäler benutzt.

Ein interessantes Beispiel giebt ein an der Via Appia bei der Villa Mattei gefundener *Votivstein*, der im Capitolinischen Museum aufbewahrt wird [1]). In der Mitte des Reliefs auf einem Sockel stehend erscheinen Mercur und Hercules, darunter ein Flussgott, wahrscheinlich der Gott des Flusses Ascanius, bei welchem Hylas von den Nymphen geraubt wurde: dieser Raub nehmlich ist zur Rechten vorgestellt, links sieht man die Grazien. Die Tafel ist an einem Trivium den Quellen und Nymphen geweiht von einem Epitynchanus zwischen 139 und 161 n. Chr., wie die Unterschrift anzeigt. Merkwürdiger Weise nun enthält das Relief selbst noch eine Inschrift, nehmlich die Worte:

BONIFATI
VIVAS SACER-
DUS.

Wer ist dieser Priester Bonifatius? Nach einer Vermuthung [2]) ein Priester des Mercur, auf dessen Antrieb Epitynchanus das Trivium hergestellt haben möge; nach einer andern [3]) ebenfalls ein Priester des Mercur, welchem ein Wanderer, der sich hier erquickte, seine Dankbarkeit

Melanippus errichtet war, hat auf der rechten Seite eine christliche Inschrift, welche den Kaufcontract über einen Weinberg zwischen dessen Besitzer und einem Kloster enthält; die erstere Inschrift bei Boeckh C. I. No. 3765. T. II. p. 964.

[1]) Abgebild. im Mus. Capit. T. IV. Tab. 54 und bei Millin Mythol. Galler. No. 475; vergl. Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 197. — Die Inschrift bei Guasco Mus. Capit. Inscript. T. I. p. 77. No. 44. Orelli Collect. No. 1635. T. I. p. 313.

[2]) Nicol. Foggini Mus. Capit. l. c. p. 256.

[3]) Millin Mytholog. Galler. S. 108. der deutschen Uebers.

ausgedrückt habe. Doch scheint das letztere Motiv kaum ausreichend, und im erstern Fall die Stellung der Inschrift mitten auf dem Relief gar nicht motivirt. Dieses vivas (zeses) kommt aber nicht selten in christlichen Grabschriften vor, und wahrscheinlich ist der Bonifatius ein christlicher Priester, dem jene Tafel zum Grabstein gedient hat und dieses vivas nachgerufen wurde. Nur aus einer solchen zweiten Verwendung des Denkmals erklärt sich die abgesonderte Stellung der Inschrift, — die auch Guasco und Orelli für christlich genommen haben.

Insbesondere sind es *Sarkophage*, die von der christlichen Verwendung heidnischer Bildwerke Zeugniss geben.

Zuerst ein prachtvoller Sarkophag aus Aix, im Museum zu Marseille [1]: seine Vorderseite zeigt einen zweigehenkelten Aschenkrug zwischen zwei Greifen, von denen jeder eine Tatze auf das Gefäss legt; die Rückseite den Kampf zweier Centauren mit einem Löwen; auf jeder der beiden Nebenseiten ist eine Sphinx gebildet. Ueber der Urne aber lieset man die Inschrift: Bene pausanti in pace Fl. Memorio . . . vix. an. LXXV. Praesidia con(jux) marito dulcissimo [2]. Der Anfang dieser Inschrift macht es höchst wahrscheinlich, dass der Flavius Memorius ein Christ gewesen. Zunächst nun fällt die Vertheilung dieser Inschrift auf in drei Reihen: auf der Nebenseite fängt sie an, geht dann an dem Fries der Vorderseite fort und endet innerhalb des Reliefs selbst, — ein deutlicher Beweis, dass der Sarkophag ursprünglich nicht für die

[1]) Abgebild. bei Millin Voy. dans le midi de la France T. III. p. 151—156. Pl. LVI. fig. 2. 3. 4.

[2]) Der oben ausgelassene mittlere Theil der Inschrift lautet: v(iro) p(erfectissimo), qui milit(avit) int(er) Jovianos annos XXVIII, pro(curator) dom(esticorum) an. VI. praelanciaris spe(culatorum princi)pis an. III. comes rip(a)e an. I. com(es) Mauret(aniae) Ting(itanae) an. IIII.

Inschrift bestimmt gewesen ist. Dazu kommt, dass der Memorius nicht vor Diocletian und Maximian gelebt haben kann [1]), — während die Arbeit der Sculpturen, ohne aus den besten Zeiten der Kunst zu sein, doch auf eine frühere Zeit hinweiset, wie Millin bemerkt. Daher ist es auch dessen Meinung, dass der Sarkophag weit eher gemacht sei, als Memorius darin bestattet worden, dass derselbe um die Zeit des Maximian oder Constantin gestorben, und dieser schöne Sarkophag, da er sich leer gefunden, zu seinem Grabmal genommen sei.

Wahrscheinlich gehört hierher auch ein ovaler Sarkophag mit schönem Bildwerk, der beim Graben der Fundamente der heutigen Sakristei der Peterskirche im J. 1777 entdeckt und im Pio-Clementinischen Museum aufgestellt ist [2]). Man sieht dort fünf Paare eines bacchischen Tanzes, der in den verschiedenen Bewegungen der sich gegenüber gestellten Satyrn und Mänaden (nach Gerhard) Bilder aus den steigenden Graden bacchischer Einweihung zeigt. Namentlich ist zu bemerken eine Bacchantin, welche die mystische Schwinge mit dem verhüllten Phallus erhebt, eine andere mit Weinlaub bekränzt, welche durch orgiastischen Taumel sich auszeichnet. Jene Paare sind durch Löwenköpfe abgetheilt, unter denen Amoren auf Panthern sitzend erscheinen. Dies Gefäss enthielt zwei Skelette: zugleich fand man da, wo dasselbe entdeckt wurde, eine doppelte christliche Inschrift auf einen Johannes und Titianus [3]). Es scheint die Inschrift dazu gehört zu

[1]) Denn erst von ihnen sind die beiden Legionen unter dem Namen der Joviani und Herculiani errichtet worden, s. Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 9. und unten §. 18, 5.

[2]) Abgebild. bei Cancellieri De secretar. Basil. Vatic. T. III. zu p. 1442. und Visconti Mus. Pio-Clement. T. IV. Tav. XXIX. Vergl. Beschreib. Roms, II, 2. S. 133—135.

[3]) Nach Cancellieri l. c. p. 1442. Es wird dort zwar nicht

haben, in welchem Fall sie den christlichen Gebrauch dieses heidnischen Sarkophags beweiset.

Interessant ist zu Rom in dem Kloster S. Agnese die Vorderseite eines Sarkophags [1], auf welcher an beiden Enden die wiederholte Vorstellung des Amor und der Psyche, unten der Ocean bezeichnet durch den Rohrstengel und das Wassergefäss und die Erde mit dem Füllhorn erscheint. Darüber in der Mitte des Monuments ist ein Brustbild, welches von zwei Amoren gehalten wird: — dieses Brustbild aber ist ein christliches Werk, von neueren Händen eingesetzt und stellt die h. Agnes vor, deren Gebeine ehemals der Sarkophag bewahrte.

Besonders im späteren Mittelalter galt es für eine Auszeichnung in den kostbaren Denkmälern des Alterthums bestattet zu werden. So haben Bischöfe und Fürsten in antiken Sarkophagen, die mit heidnischem Bildwerk geschmückt sind, ihre letzte Ruhestätte gefunden.

Ein Sarkophag, auf welchem der Triumph des Bacchus und der Ariadne vorgestellt ist [2], im Museum zu Marseille, ehemals in der Kirche S. Victor, hat zum Grabmal des Maurontus Bischof von Marseille († 804) gedient. — Die Gräfin Beatrix († 1076) ist in dem berühmten jetzt im Campo santo zu Pisa aufgestellten Sarkophag bestattet, auf welchem die Geschichte der Phädra, neben der zwei Amoren erscheinen, und des Hippolytus — oder die der

deutlich gesagt, dass die Inschrift zu diesem Sarkophag gehöre. Doch hat Settele in d. Dissert. dell' Acad. Rom. di Archeol. T. II. p. 102. es so genommen, wobei er auch auf den Sarkophag selbst im Vatican. Museum hinweiset.

[1]) Beschrieben von Platner Beschr. Roms III, 2. S. 450. Früher von Marangoni Delle cose gentilesche p. 46, welcher meinte, die Sculptur sei ohne Zweifel von einer christlichen Hand.

[2]) Abgebild. bei Millin l. c. T. III. p. 158. Pl. XXXVII. fig. 2.

Venus und des Adonis dargestellt ist [1]. — Im Münster zu Aachen ist ein schöner Sarkophag mit der Vorstellung des Raubes der Proserpina [2], in welchen die Gebeine Karls des Grossen nach Anordnung Kaiser Friedrich's I. im J. 1165 gelegt sein sollen. — In der Kirche S. Maria Aventina in Rom bewahrt die Gebeine eines Bischofs aus dem Hause Spinelli ein Sarkophag, an welchem vorne Minerva unter den Musen, seitwärts Homer und Pythagoras gebildet sind [3]. Und ein Sarkophag, auf welchem Satyrn und andere bacchische Gegenstände erscheinen, dient in der Kirche S. Maria Araceli daselbst einem Monument aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zur Basis, in welchem mehrere Personen der Familie Savelli, unter ihnen der Vater des Papstes Honorius IV., bestattet sind: diese beiden Theile des Monuments [4] bilden einen seltsamen Contrast.

2. In Kirchen.

Auch an christlichen Kirchen finden wir heidnische Bildwerke angebracht. Wozu zunächst Veranlassung gab, dass theils heidnische Tempel in Kirchen umgewandelt, theils Kirchen an dem Ort zerstörter heidnischer Heiligthümer errichtet wurden.

Im erstern Fall, wenn die bildnerische Ausschmückung des alten Tempels beibehalten wurde, gingen durch dieselbe

[1] Abgebild. bei Morrona Pisa illustr. T. II. p. 285. Tav. XII. d'Agincourt Scult. XXXII, 1.; s. auch Raoul-Rochette Trois. Mém. sur les antiq. chrét. p. 174. not. 4.

[2] Abgebild. bei Quix Histor. Beschr. der Münsterkirche in Aachen zu S. 8. Vergl. Welcker in den Annali dell' Instit. di Corrisp. archeol. T. V. p. 146. und das Tüb. Kunstblatt. 1844. S. 164.

[3] Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 421.

[4] Zum erstenmal gestochen bei d'Agincourt Scult. Tav. XXVIII. Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 356.

auch Motive heidnischer Kunst in das neugeweihte Kirchengebäude über. Noch manche Kirchen sind vorhanden, die ursprünglich heidnische Tempel waren, namentlich in Rom. Dahin hat man auch die Kirche S. Costanza daselbst gerechnet: sie enthält Mosaiken mit Bildern der Weinerndte, woraus man auf die einstige Bestimmung dieser Kirche als eines Bacchustempel geschlossen hat, — worauf ich unten (§. 28.) zurückkommen werde.

Gewiss aber ist die erst in unsern Tagen völlig zu Grunde gegangene alte Kirche S. Andrea di Barbara in Rom ehemals ein heidnischer Tempel gewesen, den Papst Simplicius (467—483) in eine christliche Kirche verwandelte. Von ihrer ehemaligen Bestimmung gaben heidnische Bildwerke Zeugniss: in Wandgemälden war ein Triumphwagen, gezogen von zwei Löwen, und ein Triumphzug vorgestellt [1]), welches beides auf den M. Antonius bezogen wird [2]); ferner in opus Alexandrinum ein Tiger, der einen Stier zerfleischt und ein Leopard, der einen Hirsch verschlingt [3]) (jetzt in der Kapelle des h. Antonius der Kirche S. Antonio Abbate) [4]), und ein geflügelter Centaur [5]); endlich wieder in einem Wandgemälde [6]), wie Hylas von zwei Nymphen geraubt wird, wobei auch der Gott des Flusses Ascanius nicht fehlt. Dazu kommen in diesen Gemälden die Darstellungen ägyptischen Gottesdienstes, auf welche die Vermuthung [7]) sich

1) Ciampini Vet. Monim. P. I. Tab. XXI. fig. 1. und Tab. XXIII.

2) Von Ciampini l. c. p. 52 sqq. p. 56.

3) Ciampini l. c. Tab. XXII. fig. 3. 2. Das erstere Gemälde ist auch gestochen bei d'Agincourt Pitture XIII, 3.

4) Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 297. 299., der diese Werke in das dritte Jahrhundert setzt.

5) Ciampini l. c. p. 56. Tab. XXII. fig. 1.

6) Ibid. p. 60. Tab. XXIV.

7) Von Platner a. a. O. S. 215.

stützt, es sey dies ein Tempel der Isis patricia gewesen. Alle diese Bildwerke sind nach der Umwandlung in eine Kirche geblieben: sie haben sich sammt den Mosaiken der Tribune, in denen Christus auf einem Berge stehend, von dem vier Flüsse entspringen, zwischen sechs Männern, — und einem Wandgemälde, in welchem die Predigt des Petrus und Paulus zu Rom und ihr dortiger Märtyrertod vorgestellt war [1]), bis gegen Ende des siebenzehnten Jahrhunderts erhalten, — zu welcher Zeit sie theils abgenommen, theils zu Grunde gegangen sind.

Andererseits wurden auch an die Stelle, das heisst auf den Trümmern heidnischer Heiligthümer christliche Kirchen errichtet, — wobei es als besonders bedeutungsvoll erscheint, wenn in dieselben auch heidnische Götterbilder aufgenommen, nehmlich eingemauert wurden.

Dem Streben unter einem neubekehrten Volk an demselben Ort, wo es einen Gegenstand heidnischer Verehrung gehabt, eine christliche Kirche aufzuführen, konnte eine zwiefache Absicht zum Grunde liegen. Entweder sprach sich darin ein reiner Gegensatz aus, die Ueberwindung des heidnischen Wesens: wie auch gerade in die Zeit heidnischer Lustbarkeiten christliche Busstage gelegt wurden, um das Volk gegen den Rückfall zu stärken und ihm zum Bewusstsein zu bringen, dass es in einem neuen Lichte wandeln solle, welches keine Gemeinschaft mit der Finsterniss hat. — Ganz im Gegentheil konnte aber auch eine Connivenz darin liegen, sofern man nicht nur die Gewohnheit, die den heiligen Ort aufsuchte, benutzen, und den Sinn für das ehemalige Heiligthum unmittelbar dem neuen zuwenden, sondern selbst der Anhänglichkeit an die alten Götzen schmeicheln wollte: man bot Altes und Neues dar, da jenes in den Gemüthern nicht sofort

[1]) Ciampini l. c. Tab. LXXVI. und XXV.

auszurotten war, um allmälig dem letztern den Sieg zu sichern. Eine Politik, die wie sie oft als Weisheit gerühmt ist, doch schon als eine Halbheit sich verurtheilt, in der That aber als eine Verunreinigung des Christenthums nur zu leicht den völligen Rückfall in's Heidenthum zur Folge hatte. — Eben so konnte in einem zwiefachen Sinn der neuen Kirche ein altes Götzenbild einverleibt sein, wie an folgenden Denkmälern erhellt.

In einem Bethaus zu Bregenz am Bodensee, welches der h. Aurelia geweiht war, fanden sich zu Anfang des siebenten Jahrhunderts, wie in der Lebensgeschichte des h. Gallus berichtet wird [1]), drei eherne vergoldete Bildsäulen (vermuthlich von alemannischen Göttern) eingemauert. Das Volk war aber in völligen Götzendienst zurückgesunken: denn mit Verlassung des Altardienstes betete es jene Bilder an und pflegte nach dargebrachtem Opfer zu sagen: „das sind die alten Götter und Beschützer dieses Ortes, durch deren Hülfe wir und das Unsrige bis jetzt erhalten sind." Auf Befehl des Columban ermahnte Gallus das bei einem Fest des Tempels versammelte Volk, sich wieder zu Gott zu bekehren, zerschmetterte dann vor Aller Augen die Bildsäulen und warf die Stücke in den Bodensee: worauf einige sich bekehrten, andere wüthend zurückwichen; Columban aber weihte die Kirche auf's neue. — Wie heidnischer Aberglaube, der an ein solches Götzenbild sich knüpft, bis tief in die christliche Zeit sich erhält, davon giebt Florenz ein Beispiel. Vor

1) Walafr. Strabo Vit. S. Galli c. 6., Mabillon Act. Bened. Sec. II. p. 233. Etwas anders Ratpert Casus S. Galli, Pertz Monum. T. II. p. 61. Vergl. Jac. Grimm Deutsche Mytholog. 2. Ausg. S. 97—99, welcher bemerkt (S. 97. Anm.), in der schon christlichen Kirche seien die alten heidnischen Götterbilder eingemauert gewesen, wahrscheinlich um dem Volk, das an ihnen hing, sich gefällig zu bezeigen.

Einführung des Christenthums war daselbst nach der Sage ein Tempel des Mars mit einer Bildsäule des Gottes, an welcher, wie man glaubte, das Schicksal der Stadt hing. Dieser Tempel ward nach ihrer Bekehrung in eine Kirche verwandelt zu Ehren Johannes des Täufers (das heutige Baptisterium), die Bildsäule aber aus Furcht vor dem Omen auf einem Thurm aufgestellt. Bei Zerstörung der Stadt durch Attila in den Arno geworfen, ward sie wieder hervorgezogen, als Florenz zur Zeit Karl's des Grossen neu aufgebaut wurde, und an der Arnobrücke aufgestellt als ein Unterpfand der Sicherheit der Stadt: so stand sie dort bis in's vierzehnte Jahrhundert [1]).

Aber auch in der andern Bedeutung, als Zeichen des besiegten Heidenthums sind heidnische Bildwerke an den heiligen Oertern der Christen aufgenommen, besonders in dem Fundament des Baues, — ähnlich wie in einem christlichen Bildwerk aus dem neunten Jahrhundert, dem Diptychon der Agiltruda (welches schon oben §. 4, 5. erwähnt ist und weiterhin näher zur Sprache kommen wird), über der Wölfin mit Romulus und Remus als dem Symbol des heidnischen Rom das Crucifix sich erhebt. Beispiele dafür bietet eine Reihe von Kirchen und Klöstern, namentlich aus dem zwölften Jahrhundert. Sehr deutlich erhellt der Gegensatz an einem Denkmal in der Mauer des Vorhofs der Kirche S. Matthias bei Trier, welche im

[1]) Dante Hölle XIII, 143—150 Streckf.:

Ich bin aus jener Stadt, die statt des alten (d. i. des Mars)
Den Täufer wählt' als Schutzherrn. Voll Verdruss
Wird Jener drum als Feind ihr grausam walten,
Und hätte man nicht noch sein Bild geschaut,
Das dort sich an der Arnobrück' erhalten,
Die Bürger, die sie wieder aufgebaut
Vom Brand des Attila, aus Schutt und Grause,
Sie hätten ihrer Müh' umsonst vertraut.

Vgl. Philalethes zu d. St. S. 39. Anm. 17. S. auch Parad. XVI, 47. 145.

J. 1148 eingeweiht ist: auf diesem Stein sind Eucharius, Valerius und Maternus, die angeblichen Gründer der Kirche von Trier und Schüler des Apostels Petrus, abgebildet, zu ihren Füssen ein weibliches Teufelsbild, — eine Anspielung auf die in der Römerzeit hier verehrte Diana, welche der h. Eucharius umgestürzt habe [1]). Und zu Altenkirchen auf der Rügen'schen Halbinsel Wittow, wo das erste christliche Gotteshaus aus dem Holzwerke des Arkonischen Swantewitswalls errichtet sein soll, in der Kirche, deren Erbauung in das Ende des zwölften Jahrhunderts gesetzt wird, sieht man ein Swantewitsbild eingemauert [2]). Es befindet sich unterwärts an der Aussenseite derjenigen Wand, die den östlichen Abschluss des südlichen Seitenschiffs bildet. Doch ist es nicht zur Zeit der ursprünglichen Anlage, sondern erst später eingesetzt und dem berühmten Götzenbild von Arcona wohl nur nachgebildet. Da dieser Stein nicht nur auswärts und unterwärts in das Fundament, sondern auch so eingemauert ist, dass die Figur des Swantewit liegend, das ist umgestürzt erscheint; so soll dadurch ohne Zweifel der Sieg der christlichen Kirche über diesen Götzendienst ausgedrückt sein. — Zu Colbaz aber, einem der ältesten Klöster Pommerns, gestiftet im J. 1154, hat in der Spitze des obersten Giebels des alten Abteihauses ein metallenes Götzenbild sich befunden: eine menschliche Gestalt in

[1]) In dem Hofe ist noch das Behältniss, in welchem ehemals der Torso des Götzenbildes stand, der jetzt im Museum der Gesellschaft nützlicher Forschungen aufbewahrt wird. Statist.-topogr. Beschr. des Reg.-Bez. Trier (im Adress-Kal. für d. Reg.-Bez. Trier. 1845) S. 294. — In der Beschreib. der Matthiaskirche bei Chr. W. Schmidt, Baudenkm. in Trier, 2. Lief. S. 83 ff. finde ich das oben genannte Steinbild nicht erwähnt.

[2]) Kugler Pommer'sche Kunstgesch. S. 10 f. — Ich habe das Bild zu Altenkirchen öfters beschaut.

halber Figur, ohne Arme, mit starken Brüsten und dickem Bauch und den Kopf mit Strahlen umgeben. Wäre dasselbe auch aus späterer Zeit, die Arbeit eines christlichen Künstlers, so würde es doch wahrscheinlich auf ein heidnisches Originalbild zurückweisen, welches ursprünglich dem christlichen Bau eingefügt ist. Nach neueren Erörterungen aber gilt es selbst für das Original, für ein Werk des wendischen Heidenthums: es ist ein Denkmal des Sonnendienstes, der vor Einführung des Christenthums dort einen Tempel wird gehabt haben und gewiss als ein Wahrzeichen des gestürzten Gottes in dem neuen Klostergebäude eingemauert. Auf Befehl der Regierung im J. 1745 abgenommen, wird es jetzt in der K. Sammlung vaterländischer Alterthümer in Berlin (II. 1921) aufbewahrt [1]). Umgekehrt ist das ehemalige Frauenkloster Osterholz (Landdrostei Stade), welches im J. 1182 gegründet, zur Zeit der Reformation aber in einen Amtssitz verwandelt ist, auf den umgestürzten heidnischen Altären erbaut [2]). — So ist auch in den Fundamenten der Kirche des alten Benedictinerklosters St. Martin bei Trier, als sie nach Aufhebung desselben im J. 1802 niedergerissen wurde, ein heidnischer Opferaltar gefunden mit den Figuren der Bellona, Minerva, des Mercurius und Hercules [3]). Und im Chor der Kirche von Notre-Dame in Paris, deren

[1]) Abgebildet bei Oelrichs Entwurf einer Pommer'schen verm. Bibliothek. Berl. 1771. zu S. 6. und v. Ledebur Das K. Museum vaterl. Alterth. im Schlosse Monbijou zu Berlin Tab. II. — Für die Aechtheit erklären sich Kugler in s. Museum, Bl. für bild. Kunst. Jahrg. IV. 1836. S. 236. und v. Ledebur a. a. O. S. 24.

[2]) Wächter Statistik der im Königr. Hannover vorhand. heidn. Denkm. S. 68. vergl. S. 101.

[3]) Wyttenbach Gesch. von Trier Bd. I. S. 108. mit der Abbildung.

Bau im J. 1163 angefangen hat, ist ein sogenannter Druidenaltar (im J. 1711) ausgegraben, der die barbarischen Figuren einheimischer Götter, des gehörnten Cernunnos u. a. neben romanisirten Göttergestalten, wie Jupiter, Vulcan, enthält.

Auch die Kirche S. Germain des Prés in Paris ist auf den Fundamenten eines alten Tempels der Isis von König Childebert I. († 558) gegründet. Aber auch eine Statue dieser Göttin war in die Kirche übergegangen, — ursprünglich vielleicht in demselben Sinn, wie jene Götzenbilder in dem Bethaus zu Bregenz. Später aber ist sie als eine Heilige verehrt, bis diese Statue im J. 1514 zerstört worden ist [1]).

Durch eine ähnliche Verwechselung ist ein Werk der heidnischen Kunst sogar zu einem Monument der evangelischen Geschichte gestempelt, welches gegenwärtig im Klosterhofe des Lateran zu sehen ist, ehemals in der Laterankirche selbst aufgestellt war. Es sind die Hälften einer mitten der Länge nach gespaltenen Marmorsäule mit der Inschrift: et petrae scissae sunt, — zur Erinnerung des Ereignisses bei der Kreuzigung Christi (Matth. 27, 52): „und die Erde erbebte und die Felsen zerrissen.“ Der Cardinal Rasponi [2]) (1656) aber giebt dazu die eben so kecke als wunderliche Erklärung: das sei dieselbe Säule, die zur Zeit der Passion, was die mehr als steinernen Herzen der Menschen nicht gethan, gewissermaassen vor Schmerz (?) zerbrochen sei. Allein in der Mitte der Säule sind bacchische Figuren angebracht, und sie stammt, der Arbeit nach zu urtheilen, aus den letzten Zeiten des Heidenthums [3]).

[1]) Lenoir Monum. de la France. Par. 1840. f. p. 18. b.

[2]) Rasponi De basil. et patriarch. Lateran. p. 64.

[3]) Platner Beschr. Roms III, 1. S. 520.

Ich gedenke endlich noch eines Marmorbildes des Hercules, welches ehemals am Eingang des Chors der Ambrosiuskirche zu Mailand gestanden hat [1]: der Heros war gebildet, wie er mit der einen Hand den Löwen beim Schwanz in die Höhe hält, während er mit der Keule in der andern Hand ihn zu schlagen droht. Dies Bild wird erwähnt in Nachrichten über den Anfang des zwölften Jahrhunderts und stand dort noch im sechzehnten Jahrhundert. Zur Zeit aber als Puricelli schrieb (1645), war es verschwunden: es soll durch Schenkung an den Churfürsten von Baiern gekommen sein [2]. Zu welchem Zweck das sonderbare Bildwerk in der Kirche aufgestellt worden, ist nicht ersichtlich: schwerlich in einem religiösen Interesse, wenn dabei nicht etwa an den Simson gedacht ist; wahrscheinlich hat es nur zur Ausschmückung gedient.

3. Zu kirchlichem Geräth.

Unter den Denkmälern des Alterthums, die zu kirchlichem Geräth oder zur Verzierung desselben gebraucht sind, kommen wiederum auch solche vor, die nur eine heidnische Inschrift (ohne heidnische Kunstvorstellungen) haben. Von der Art ist ein dem Mars Camulus gewidmeter Votivstein aus der Zeit des Kaisers Claudius, auf dessen beiden Seiten ein Lorbeerzweig ausgehauen ist, auf der Rückseite ein Eichenkranz, vorne ist die Inschrift [3]. Dieser beinahe würfelförmige Stein diente ehemals in der Kirche zu Rhynern oder Rindern zum Altar, wozu er jedoch erst um das J. 1765 verwendet sein soll, nachdem er seit älterer Zeit auf dem Kirchhof gelegen [4]: im J. 1793

[1] Muratori Antiq. Ital. T. V. p. 73.

[2] Puricelli Ambros. basil. ac monast. Monument. p. 504. 506.

[3] Lersch Centralmus. rheinl. Inschr. H. III. No. 279. S. 108.

[4] Nachrichten über die zu Cleve gesammelten Alterthümer. Berlin. 1795. S. 66., wo auch (Taf. XVII.) jener Stein abgebildet ist.

aber ist er aus der Kirche in die Sammlung von Alterthümern im Schloss zu Cleve versetzt.

Was aber die hierher gehörigen Denkmäler mit heidnischem Bildwerk betrifft; so sind zuerst wohl antike Sessel als Bischofsstühle benutzt. Insbesondere ist zu bemerken der alte bischöfliche Stuhl der Peterskirche [1]), der jetzt in den bronzenen Thron der neuen Peterskirche verschlossen ist, in welchem eine hinten angebrachte Oeffnung einen Theil von ihm sehen lässt. Er ist von Holz, mit Gold und Elfenbein belegt, und mit erhabener Arbeit verziert: an der Vorderseite sieht man diese in achtzehn Felder vertheilt, von denen zwölf die Thaten des Hercules, sechs aber Zeichen des Thierkreises vorstellen. Ungeachtet dieser Sculpturen haben katholische Schriftsteller ihn für ein altchristliches Werk genommen (s. unten §. 18.); er scheint aber, wie Bunsen erinnert, ein alter curulischer Stuhl gewesen zu sein. — An dem marmornen Bischofsstuhl in S. Maria in Trastevere zu Rom sind zwei Chimären an den Seitenlehnen gebildet, die ebenfalls für Werke des heidnischen Alterthums erkannt werden [2]).

Nicht selten ferner sind antike Sarkophage zu Taufbrunnen gebraucht, namentlich im Dom von Girgenti ein marmorner Sarkophag, der die Jagd Meleagers vorstellt [3]). So hat auch ein marmorner Krater, auf welchem die Pflege des jungen Bacchus gebildet ist, jetzt im Museum zu Neapel, bis auf die neueste Zeit als Taufgefäss dem Dom von Gaeta angehört [4]). Und in der Kirche S. Pietro in

[1]) Bunsen Beschreib. Roms II, 1. S. 92. f. 190.

[2]) Abgebild. bei Bottari Scult. e Pitt. sagr. T. II. p. 69. vergl. p. 68. Platner Beschreib. Roms III, 3. S. 668.

[3]) Abgebild. bei d'Orville Sicula T. I. zu p. 90. Vergl. Raoul-Rochette l. c. p. 176.

[4]) Abgebild. im Mus. Borb. Vol. I. Tav. 49. Gerhard und Panofka Neapels ant. Bildw. Th. I. S. 76—78.

dem alten volskischen Cora dient als Taufstein ein Marmoraltar des Hercules, dessen Vorderseite das Haupt eines Phoebus-Apollo innerhalb eines Strahlenkranzes zeigte: den Kranz aber hat man wegmeisseln lassen, damit Niemand hier einen Heiligen vermuthe [1]).

Die Unangemessenheit eines solchen Gebrauchs antiker Denkmäler erhellt an dem Widerspruch, der zwischen ihrer kirchlichen Bestimmung und ihrer heidnischen Bedeutung sich zeigt. Etwas anderes ist es, wenn kostbare Werke der heidnischen Kunst einer Kirche angeeignet wurden, — nicht zu gottesdienstlichem Gebrauch, sondern um als eine Seltenheit den Kirchenschatz zu bereichern. Dann fällt jener Widerspruch weg. Ein Beispiel der Art ist die berühmte Vase der Ptolemäer, ein kleiner aus einem Sardonyx geschnittener Krater, dessen Reliefs unter andern Wein- und Lorbeerbäume, bacchische Masken, Sphinxe, Greife, einen Bock, einen Panther, auch eine Cista mystica enthalten, und der jetzt im Antikenkabinet der K. Bibliothek zu Paris aufbewahrt wird [2]). Bis zum Jahre 1790 aber gehörte dieser Krater, der ursprünglich vornehmlich dem Bacchus geweiht war, der Kirche von S. Denys, wohin er von Karl III. (dem Einfältigen) gestiftet sein soll, der ihn laut der Inschrift [3]) Christo geweiht hat. Das ist also der Gesichtspunkt, unter welchem überhaupt solche Denkmäler in einen Kirchenschatz auf-

[1]) Corresp. aus Rom, in d. Augsb. Allg. Zeit. 1845. 2. Nov. Beilage. S. 2443. Daraus im Tüb. Kunstblatt 1845. S. 416.

[2]) Abgebild. bei Felibien Hist. de S. Denys Pl. VI. zu p. 545. und bei Clarac Musée de sculpt. Pl. 125. No. 126. 127.

[3]) Welche auf dem Fuss einer ehemals an dem Krater befindlichen (im J. 1806 gestohlenen) goldenen Fassung zu lesen war, s. Clarac l. c. T. II. p. 418:

Hoc vas, Christe, tibi mente dicavit
Tertius in Francos regmine Karlus.

genommen wurden, nehmlich dass sie dem Herrn der Kirche dargebracht waren.

In eben dem Sinn ist es zu nehmen, wenn vornehmlich antike Gemmen ungeachtet ihrer mythologischen Vorstellungen an kirchlichem Geräth angebracht wurden. Namentlich hatte man Gefallen daran, Reliquienbehälter mit jenen Reliquien des heidnischen Alterthums zu schmücken. Wobei allerdings auch der gleich anfangs (oben S. 43.) hervorgehobene Gesichtspunkt eintritt, den Göthe geltend macht, indem er von dem Werth geschnittener Steine äussert [1]: „auch zu einer Zeit, wo es nur auf Pracht und Prunk angesehen war, wurden sie als Juwel betrachtet und so wurden sie ganz zuletzt, ohne Rücksicht auf die eingegrabene Darstellung, zur Verzierung der heiligen Schreine, womit hochverehrte Reliquien umgeben sind, in Gesellschaft anderer Edelsteine verwendet.“

So ist das Lotharskreuz im Aachener Münster mit einem Amethyst besetzt, auf welchem die drei Grazien vertieft geschnitten sind [2]. Ein silbernes zum Theil vergoldetes Kreuz im Dom zu Cammin hat in der Mitte eine Kapsel zur Aufbewahrung von Reliquien, auf deren Rückseite ein Crucifix gravirt ist; auf der Vorderseite aber ist eine Onyx-Camee befestigt, welche die stehende Gestalt eines männlichen Heros enthält, das Haupt von einem Strahlendiadem umgeben, Brust und Leib mit einer Aegis bedeckt, die vorne das Medusenhaupt zeigt, in der Rechten hält er einen Scepter oder eine Lanze, in der Linken ein alterthümliches Pallasbild [3].

[1] Göthe Ueber das Verzeichn. der geschnitt. Steine im K. Museum zu Berlin. W. Ausg. v. 1832. Bd. 44. S. 73.

[2] Beschrieben von Lersch in d. Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande H. IV. S. 181. Die Gemme hat die Inschrift: *Εὐχαρίῳ τὰς Χάριτας Πορφυρίς.*

[3] Kugler Pommersche Kunstgesch. S. 168 f.

Ferner an einem elfenbeinernen Reliquienkasten im Zitter der Schlosskirche zu Quedlinburg [1]) aus dem Schluss des zwölften Jahrhunderts befindet sich eine Amethyst-Camee mit einem Bacchuskopf, als ein dem ursprünglichen Schmuck des Kastens später angefügter Zierrath. — Mit geschnittenen Steinen in grosser Zahl aber sind manche grössere Reliquienschreine geziert. Namentlich der Kasten im Dom zn Köln, welcher die Gebeine der heil. drei Könige bewahren soll, ein Geschenk des Kaisers Friedrich Barbarossa, der sie bei der Eroberung Mailands im J. 1162 weggenommen hatte. In der Beschreibung desselben [2]) werden 226 Gemmen namhaft gemacht, von denen vier bis fünf [3]) ein Zeichen des christlichen Ursprungs haben, und zwar ein Carneol (No. 152) mit dem Bilde Christi zu bemerken ist; die anderen enthalten antike meist mythologische Vorstellungen [4]). Unter diesen sind die Figuren des Jupiter, der Juno und der Pallas auf einem Carneol (79), Pallas (40), Apollo und Marsyas (157), Diana Lucifera (154), alle drei in Cameen. Ferner die Diana als Jägerin, wie sie einen Pfeil aus dem Köcher nimmt (140),

[1]) Ranke und Kugler Beschreib. und Gesch. der Schlosskirche zu Quedlinburg S. 141. f.

[2]) Sammlung der prächtigen Edelgesteinen, womit der Kasten der dreyen h. Weisen Königen im Dom zu Köln ausgezieret ist, nach ihrem ächten Abdrucke in Kupfer gestochen. Nebst einer Einleit. durch J. P. N. M. V(ogel). Bonn 1781. 4. Der Verf. „schmeichelt sich schliesslich (S. 37), der geneigte Leser werde die (in die Edelsteine eingegrabenen) heidnischen, zur Auszierung christlicher Heiligthümer sich nicht gar zu wohl schickenden Fabeln, Sinnbilder und Gedanken in jenem Sinn des Alterthums-Werths ansehen, mit welchem ehemals solche heilige Gefässe auf die gleiche Art verzieret worden und anderwärts von Alterthumsliebhabern beschauet und bewundert würden.“

[3]) Die Nummern 39. 94. 152. 216. 220 (?).

[4]) Darunter ist eine gewiss modern, No. 66.

den Bogen spannt (33), ein Reh hält (73). Häufig sind Mercursköpfe (24. 60. 110. 112. 137. 141). Mars und Venus sind auf einem Jaspis zu sehen (155) [1]. Und öfters die Venus, sich im Spiegel beschauend (16), aus dem Bade kommend (74. 182. 222), auf einem Seepferd (26), als Victrix (20. 28. 181), — auch Venus und Amor (47). Desgleichen Amor mit Bogen und Pfeil, zu seinen Füssen ein Schmetterling (119), auf einem Tiger (17), auf einem Centauren (25), ein Trophäum errichtend (21). Dazu kommt die Victoria (27. 37. 41. 97), die Fortuna (184), die Göttin Roma mit der Victoria auf der Hand (93). Endlich von den Heroen Hercules (64. 146), Castor und Pollux mit einem Fischnetz spielend (100), und die Leda mit dem Schwan auf einem Smaragd (83). — So war auch das Grabmal der h. Elisabeth († 1231) zu Marburg, worin ihre Gebeine wahrscheinlich schon seit 1249 verwahrt worden, reich mit Edelsteinen geschmückt, deren Zahl im J. 1810 noch auf 824 sich belief, die aber sämmtlich bis auf eine kleine Gemme, als unter der Westphälischen Zwischenregierung in dem genannten Jahr das Monument nach Kassel gewaltsam weggeführt war, daselbst von räuberischen Händen entwendet sind. Nur von drei und dreissig dieser Steine hat sich durch vorher genommene Abdrücke genauere Kunde erhalten [2]. Unter den Vorstellungen derselben sind ein thronender Jupiter (No. 3), ein Apollokopf (31) und ein Minervenkopf (35, die einzige Camee aus dieser

[1]) In der Beschreibung S. 34. ist diese Vorstellung unrichtig benannt.

[2]) Sie sind abgebildet und beschrieben von Fr. Creuzer, Zur Gemmenkunde; antike geschnittene Steine vom Grabmahl der h. Elisabeth. Leipz. u. Darmst. 1834. 8. Der Verf. äussert sich auch über diesen Gebrauch geschnittener Steine „zum Schmuck heiliger Gefässe bei völliger Unkunde der dargestellten Gegenstände,“ S. 9. und 32.

Zahl); ferner Minerva-Providentia (29) und Minerva-Fortuna (13); Amor auf einem Löwen reitend (2) so wie auf einem Seeross (33); ein Satyr, vielleicht Ampelos (34), und eine bacchische Dienerin, die Opora (32); endlich Hercules (23). Auch befand sich daran eine berühmte Onyx-Camee mit Kastor und Pollux [1]). Wahrscheinlich waren die meisten dieser Steine [2]) Geschenke von frommen Pilgern und Rittern, die sie auf ihren Zügen aus Palästina, Griechenland, Italien u. s. w. mitgebracht hatten.

Besonders bemerkenswerth ist endlich noch die Benutzung antiker vertieft geschnittener Steine zu Siegelstempeln von weltlichen und geistlichen Herren, Fürsten, Bischöfen und Klöstern, so wie von Privatpersonen [3]): — wovon sich Beispiele theils aus dem achten und neunten, theils aus dem zwölften und dreizehnten bis in's funfzehnte Jahrhundert finden. Dabei fehlt es auch nicht an mythologischen Vorstellungen. König Pipin hat mit einem antiken Stein gesiegelt, der einen bärtigen Bacchus zeigt [4]); Karl der Grosse mit einem Serapiskopf [5]). Das Siegel eines

[1]) Creuzer a. a. O. S. 25.

[2]) Wie Justi bemerkt bei Creuzer a. a. O. S. 26.

[3]) Dieser Gegenstand ist zuerst zur Sprache gebracht und sorgfältig erörtert von Prof. Wiggert, Wie man antike Gemmen im Mittelalter zu Siegelstempeln benutzte. Mit 4 Tafeln Stein-Ueberdruck. Abgedr. aus den N. Mittheil. des Thür. Sächs. Vereins Bd. VII. H. 4. 1844. (Dieses Heft ist bis jetzt [April 1846] noch nicht ausgegeben; ich verdanke aber der Güte des Herrn Verfassers einen Separatabdruck des Aufsatzes). — Ferner ist eine Folge von Abdrücken solcher Siegel von Geh. Registrator Vossberg vorgelegt in der Sitzung der Numismat. Gesellschaft zu Berlin am 6. Oct. 1845. (Tüb. Kunstblatt 1845. No. 103. S. 432.)

[4]) Wiggert a. a. O. No. 2. S. 6. Taf. IIII, 2.

[5]) Ebendas. No. 4. S. 7. Taf. IIII, 3.

Domherrn um 1170 enthält die Leda mit dem Schwan [1]. Die Herzogin Mechtild von Braunschweig, Tochter des Markgrafen Albert von Brandenburg († 1261), bediente sich eines Rücksiegels, das den Hercules mit der Keule als Löwenbezwinger darstellt [2]. Und Graf Günther d. j. von Kevernburg in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts gebrauchte in der Mitte seines Siegelstempels eine Gemme mit den Köpfen der Isis und des Serapis [3].

[1] Wiggert a. a. O. No. 19. S. 12.
[2] Ebendas. No. 32. S. 18.
[3] Ebendas. No. 33. S. 18. Taf. II, 4.

Erster Abschnitt.

Die historisch-mythologischen Vorstellungen von typischer Bedeutung.

§. 8. Formelle und materielle Typen.

Wenn von mythologischen Typen die Rede ist, welche die christliche Kunst aus dem heidnischen Alterthume herübergenommen habe; so können streng genommen nur solche Typen gemeint sein, in denen die *Idee*, welche in der Kunstvorstellung ausgeprägt ist, dafür angesehen wird, in das Christenthum hinüberzuweisen, mit einer christlichen Idee sich zu decken; — so dass die heidnische Kunstvorstellung ihrem *Inhalte* nach als Vorstufe und Vorbild für einen Gegenstand des christlichen Bekenntnisses erscheint.

Von diesen sind solche mythologische Kunstvorstellungen zu unterscheiden, von denen man, indem sie von der christlichen Kunst angeeignet wurden, mit Beseitigung ihres heidnischen Inhalts nur die *Form* beibehalten hat. Solchen formellen Typen kommt dann ein mythologischer Charakter nicht mehr zu, da das Typische nur in der antiken Composition liegt, die zum Träger einer christlichen Idee geworden.

Daher kann von den letztgenannten Typen nur einleitender Weise hier die Rede sein.

Beide haben übrigens das mit einander gemein, dass sie sowohl im christlichen Alterthum, als seit der Wiederherstellung der Kunst im dreizehnten Jahrhundert sich vorfinden. Ja die Epochen der christlichen Kunstgeschichte, wie sie durch die Anknüpfung an die Kunst des Alterthums überhaupt bedingt sind, hängen mit dem Auftreten dieser Typen zusammen.

I. Von den formellen Typen.

Da die christliche Kunst einen ganz eigenthümlichen Geschichts- und Ideenkreis hatte, so sollte man glauben, es habe sich nicht leicht eine mythologische Kunstvorstellung gefunden, die man als eine Schaale hätte benutzen können, um einen christlichen Kern hineinzulegen.

Es fehlt jedoch für die Gegenstände der christlichen Kunst im Verhältniss zu dem heidnischen Kunstgebiet nicht an äusseren Berührungspunkten, die sich ungesucht darboten oder auch nicht ohne Willkür herbeigeführt wurden, — so fremd auch im Zusammenhang des Gedankens, den sie zur Anschauung bringen sollten, diese Kunstvorstellungen einander waren.

Dabei zeigt sich der bemerkenswerthe Unterschied, dass im christlichen Alterthum das typische Moment in der Anordnung der Figuren, zur Zeit und nach der Wiederherstellung der Kunst aber es in dem Charakter der dargestellten Personen liegt. Zum Beispiel auf altchristlichen Sarkophagen erscheint die Himmelfahrt des Elias nachgebildet dem Aufgange des Helios; Nicolo Pisano dagegen bildete den Simeon in der Gestalt des Jupiter. — Dieser Unterschied erklärt sich aus dem Verhältniss, in welchem beide Kunstepochen zu der alten Kunst überhaupt stehen. Die erstere Art enthält nur eine Nachahmung

der *Technik*, die ohnehin aus der antiken Kunst in die christliche sich hineinzieht, — der andere Fall beweiset ein Eingehen in den *Geist* der Antike, dessen Wehen die erstarrte Kunst des Mittelalters wieder belebte.

1. Im christlichen Alterthum.

Ich finde zwei oder drei antike Vorstellungen, die für die altchristliche Kunst diese typische Bedeutung haben.

§. 9. Der Baum mit dem Drachen.

1. Das früheste Ereigniss der biblischen Geschichte, das die altchristliche Kunst zum Vorwurf sich genommen hat, ist der Sündenfall: denn die Darstellung der Schöpfungsgeschichte gehört einer spätern Zeit an. Der Sündenfall aber ist nicht selten in Sarkophagreliefs und Wandgemälden der Katakomben gebildet, wo er eine so natürliche Stelle hatte, nach dem Wort des Apostels: „Durch Einen Menschen ist die Sünde gekommen in die Welt und der Tod durch die Sünde, und ist also der Tod zu allen Menschen durchgedrungen, dieweil sie alle gesündiget haben.“ — In der Regel sind Adam und Eva vorgestellt zu beiden Seiten eines Baumes, mit oder ohne Früchte, um dessen Stamm eine Schlange sich empor windet [1], — zuweilen fehlt auch die Schlange [2]: — eine Besonderheit ist es in einem Wandgemälde des

[1]) In Sarkophagreliefs: Bottari T. I. Tav. XXXI. (auf dem Sarkophag des Junius Bassus, Ibid. Tav. XV., ist in derselben Scene auch schon die Bestrafung angedeutet). In Wandgemälden: Ibid. T. II. Tav. LX. CXXIII. CXXIX. T. III. Tav. CXLV. CXLVIII.

[2]) Bottari T. I. Tav. XXXVII. XL. T. II. Tav. CXXVI.

Cömeterium des Callistus [1], dass die Schlange die Frucht im Maul hat und sie der Eva hinhält.

Das eine Motiv nun dieser Scene, *der Baum mit der Schlange* ist allerdings aus der antiken Kunst entlehnt. Es haben zu dessen Darstellung mehrere Ereignisse der Heroengeschichte Anlass gegeben, in denen der Drache als Wächter eines Schatzes oder eines Heiligthums erscheint.

Vor allem eine der Thaten des Hercules, der Raub der Hesperidenäpfel, welche so häufig in Reliefs, auf Münzen, Gemmen und Vasen vorgestellt ist [2]. Zwar wird dieser Vorgang zuweilen nur durch das Resultat angedeutet, durch die Aepfel, welche Hercules in der Hand hält. Oder man sieht auch nur den Schauplatz der That, den Baum mit dem Drachen und die Hesperiden. Meist ist jedoch die Scene selbst vorgestellt, wie Hercules die Aepfel von dem Baum raubt oder von einer der Hesperiden empfängt. Zuweilen fehlt der Drache. Er wird wie eine gewöhnliche Schlange (nur ausnahmsweise zwei- oder dreiköpfig) gebildet. In der Regel erscheint er um den Stamm des Baumes gewunden [3], — eine Vorstellung, worin die bildenden Künstler mit den Dichtern übereinkommen [4]. Theils sieht man den Drachen oberhalb des Kopfes des Hercules am Baum zusammengerollt [5];

[1]) Bottari T. II. Tav. LXXX.

[2]) Eine Zusammenstellung der Kunstdenkmäler des Hesperidenmythus giebt Gerhard Archemoros und die Hesperiden Beilage *B.*, in den Philosoph. histor. Abhandl. der Berl. Akad. Jahrg. 1836. S. 293—305. 364—366; dazu die Abhandl. König Atlas im Hesperidenmythos, in den Philolog. und histor. Abhandl. der Berl. Akad. Jahrg. 1841. S. 109. 116 f.

[3]) S. Gerhard Archemoros und die Hesperiden S. 307.

[4]) S. Visconti Mus. Pio-Clem. T. IV. p. 316.

[5]) Wie in einem Relief der Villa Albani, Zoega Bassirilievi Tav. 64. Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 528. und in einem andern

theils ringelt er sich von unten nach oben um den Baum: — das letztere ist der Typus, wie er in der christlichen Kunst aufgenommen ist. Sehr deutlich erscheint derselbe auf einer kupfernen Medaille des Antoninus Pius [1]: in der Mitte ist der Baum mit den Aepfeln, dessen Stamm von dem Drachen umwunden ist; links sind die Hesperiden, deren zwei davon eilen, eine dritte sieht mit Erstaunen dem Ereigniss zu; nehmlich auf der andern Seite steht Hercules, nackt, in der Linken das Löwenfell und die Keule unter dem Arm, die Rechte nach den Früchten des Baumes ausstreckend. Weniger ist es der Fall in einem Relief der Villa Albani [2], in welchem man den Hercules zum Kampf auf die Schlange losgehen sieht: sie macht nur wenig Windungen um den Baum, der auch nur wenig ausgebildet ist. Augenscheinlich ist die Uebereinstimmung in einem Relief des Pio-Clementinischen Museum [3], aber der Hesperidenbaum ist neu. Interessant ist auch eine Marmortafel zu Benevent [4]: am rechten Rande derselben

zu Wiltonhouse, Kennedy Descript. of the antiq. and curios. in Wiltonhouse zu p. 20. Waagen Kunstwerke und Künstler in England Th. II. S. 279.

[1] Abgebildet in Ez. Spanhem. Observ. in Callim. h. in Cerer. v. 11. ed. Ernesti. T. II. p. 755. nach einem Exemplar im Münzkabinet zu Paris. Auch bei Montfaucon Antiq. expl. Suppl. T. I. p. 134. Tab. XLIX, 1. und Millin Mytholog. Galler. n. 445. Nach einem andern Exemplar abgebild. in Numism. ant. Pembrock. P. III. Tab. 100. — Die Münze ist auch in den Sammlungen zu Pisa und Florenz; vergl. Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 34.

[2] Zoega Bassirilievi Tav. 63. Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 505.

[3] Visconti l. c. Pl. XLI. Beschreib. Roms II, 2. S. 208.

[4] Abgebildet in Donii Inscript. p. LVIII. Tab. VII. n. 2. Murator. Thes. T. I. p. LXV. n. 8. De Vita Thes. antiq. Benevent. p. 72. und unter den Inschriften im Anhang p. III. n. 13. — Zoega gedenkt derselben, Bassirilievi T. II. p. 85.

ist der Baum mit dem Drachen, darunter liegt schlafend [1]) eine der Hesperiden, neben ihr über sie hinschreitend steht Hercules mit dem Fell über die Schultern, die Keule in der Linken, und mit der Rechten einen der Aepfel pflückend. Oben zur Linken steht die Inschrift: *Ἡρακλῆ σωτῆρι Π. Ἰούνιος Ἰανουάριος Αὐγούστ(αλις) ἀνέθηκεν.*

Bei jenem einzelnen Motiv aber muss man auch stehen bleiben und nicht weiter folgern, dass diese ganze Kunstvorstellung bei Darstellung des Sündenfalles angeeignet sei, — noch weniger darf man in dem Inhalt derselben, jener Geschichte des Hercules selbst, die Erzählung von dem Sündenfall wiederfinden wollen. Zwar meint de Vita [2]) von dem Relief zu Benevent, wenn man die Inschrift wegnehme, so komme aus allem dort Dargestellten jedem sogleich die Uebertretung des Adam und der Eva in den Sinn. Er vermuthet demnach, es sei das ursprünglich ein christliches Werk, ein Bild des Sündenfalls, welches nachher von P. Junius Januarius, indem er ihm eine andere Deutung gab, zu einer Widmung an den Hercules benutzt worden, — oder vielmehr dieser Januarius, da er die Geschichte von Adam und Eva bei den Christen sehr verbreitet gefunden und sich gedacht habe, es sei keine andere, als was der Mythus von der Entwendung der Hesperidenäpfel durch den Hercules besage, habe demnach für die Sache eine solche Darstellung gewählt, dass sie leicht nach beiden Seiten gedeutet werden konnte. — Das sind aber eitle Worte, da es im Ernst niemandem einfallen kann, jene Scene des Marmorreliefs, auch ohne die

[1]) Ebenfalls schlafend (welches als eine Besonderheit bemerkt wird) sitzt eine der Hesperiden an dem Stamm des Baumes, auf einer Ara mit den Zwölfkämpfen des Hercules in dem neuerrichteten Museum des Lateran, s. Brunn im Tüb. Kunstblatt 1844. S. 321.

[2]) De Vita l. c. p. 75—77.

Inschrift, für den Sündenfall zu nehmen: denn Hercules ist gar nicht zu verkennen an der Keule und dem Fell; nicht zu gedenken, dass nicht Eva unter dem Baum schläft, während Adam den Apfel pflückt, sondern „sie gab ihrem Mann von der Frucht und er ass" (Genes. 3, 6.).

Noch irriger ist die Meinung [1], dass in jener Fabel geradezu die Geschichte von Adam und Eva enthalten sei. Es hängt dies zusammen mit einer schon von den Kirchenvätern in apologetischem Interesse geltend gemachten, von Huetius wieder aufgenommenen Ansicht von der Mythologie, dass viele Vorstellungen derselben, so wie der heidnischen Philosophen aus dem Alten Testament entlehnt seien. Diese ganze Ansicht ist verschollen. Was aber insbesondere jene That des Hercules betrifft, so ist in dem eigentlichen Gehalt derselben gar keine Aehnlichkeit mit der Geschichte Adams. Es findet vielmehr der Gegensatz statt: erstens, dass von der Schlange die Eva zu dem Genusse der verbotenen Frucht eingeladen wird, der Drache aber dem Hercules den Raub der Aepfel verwehrt, so dass er [nach der einen von den Tragikern und Apollonius Rhodius überlieferten und besonders auf den plastischen und glyptischen Denkmälern römischer Zeit befolgten Gestalt der Sage [2]] erst von ihm getödtet werden muss. Sodann aber, was den Sinn der Geschichte im Ganzen betrifft, dass die Erzählung der Genesis eine ethische Bedeutung hat, die Fabel der Mythologie aber eine physische, da die Aepfel am Baum Hesperias den nächtlichen Natursegen und in ihrer Dreizahl die dreifache Erndte glückseliger Lande bezeichnen,

[1]) Von de Vita, worin schon Spanheim (an dem oben S. 68. Anm. 1. angef. Ort) u. A. ihm vorangegangen sind.

[2]) S. Gerhard Archemoros und die Hesperiden S. 314. 317. König Atlas im Hesperidenmythus S. 113.

welche Hercules als Sonnenheros holt, — dass mithin, während an die Uebertretung Adams der Fluch sich knüpft, Hercules, indem er die an der Sonne gezeitigte Frucht heimbringt, als Segen spendend erscheint, — wie ja auch die Marmortafel mit diesem Bilde ihm als Wohlthäter (σωτὴρ) geweiht ist.

Es kann mithin in dieser Kunstvorstellung ein materieller Typus für ein Bild der altchristlichen Kunst nicht gefunden werden; — nur in formeller Hinsicht hat jenes einzelne Motiv, der Drache, der im Garten der Hesperiden die Aepfel bewacht, für die Schlange im Paradiese und den Baum mit der verbotenen Frucht eine typische Bedeutung.

Solcher Typen aber finden sich noch mehrere im Alterthum.

Noch in einer andern Scene aus der Fabel des Hercules kommt der Baum mit dem Drachen vor, aber nur als Beiwerk und nur ausnahmsweise: bei dem *Dreifussraub*, wie derselbe auf einem Relief der Villa Albani, jetzt im Louvre [1]), vorgestellt ist. In der Mitte sieht man den Hercules mit dem Dreifuss, rechts den Apollo — und zur Linken einen Lorbeerbaum, um dessen Stamm eine Schlange sich windet. Das ist der Drache, dem die Bewachung des Dreifusses und des Delphischen Orakels anvertraut war. Sonst findet sich nur noch der Lorbeerbaum ohne den Drachen in derselben Scene auf einem Sarkophag im Museum zu Cöln [2]), wahrscheinlich aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts.

[1]) Bei Clarac Musée de Sculpture T. II. p. 257. Pl. 119. n. 168. Vergl. Passow in Böttiger's Archäol. und Kunst S. 140.

[2]) Welcker Sarkophag im Museum zu Cöln, in den Jahrb. des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande H. VII. 1845. S. 114. Taf. III. IV. fig. 1.

Auch der Baum, an welchem das goldene Vliess hängt, in dem heiligen Hain zu Kolchis ist von einem Drachen bewacht, der sich um seinen Stamm windet, als Jason erscheint, das Vliess zu holen, — eine Vorstellung, welche ein Karneol und zwei antike Pasten der Stoschischen Sammlung [1]), auch eine Gemme in der Sammlung der Academie von Cortona [2]) zeigen.

Die nächste Gelegenheit jedoch, den schlangenumwundenen Baum in der Darstellung des Sündenfalls nachzubilden, gab jene Scene des Hesperidenmythus, da dieselbe auch durch die Apfelpflückung einen Vergleichungspunkt darbot.

2. Noch für eine andere Beziehung könnten die Kunstvorstellungen des Hesperidenmythus einen Typus hergegeben haben, wiefern in denselben der Drache, der um den Baum sich ringelt, besänftigt wird durch Vorhalten einer Schale, nur ausnahmsweise von dem Hercules selbst oder dem Atlas, meist von einer der Hesperiden [3]).

An diese Scene erinnert nehmlich eine seltene und merkwürdige Vorstellung altchristlicher Sarkophage: einer Schlange, die um einen Baum sich emporwindet oder auch frei sich erhebt, wird von einem Manne eine Frucht dargereicht über einem Feuer, das auf einem Altar brennt. Diese Vorstellung findet sich auf einem Sarkophag aus dem Vaticanischen Cömeterium [4]), und auf einem andern

[1]) Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. IV. n. 141—143. S. 270.

[2]) Millin Mytholog. Galler. n. 424*.

[3]) Gerhard Archemoros und die Hesperiden a. a. O. S. 314. König Atlas und der Hesperidenmythos Taf. I. II.

[4]) Bosio p. 57. Aringhi T. I. p. 289. Bottari T. I. p. 69. Tav. XIX. Jene einzelne Gruppe auch bei Münter Sinnb. H. I. Taf. IV. n. 79.

in der Kirche S. Giovanni in valle in Verona [1]). — Zu näherer Vergleichung bietet erstens sich dar, dass auf griechischen Grabmälern nicht selten ein schlangenumwundener Baum erscheint [2]). Die Schlange wird hier als Attribut des Heroen genommen und deutet die Heroisirung, also auch die Fortdauer des Abgeschiedenen an. Zweitens ist eine Vorstellung auf Münzen mit dem Kopf des Nero und des Trajan zu vergleichen [3]), auf denen vor einem Baum eine Schlange sich erhebt und Früchte beleckt, die auf einem Altar liegen. Man erklärt dies von einem Todtenopfer, wovon die Schlange als Diener des Verstorbenen frisst, zu einem günstigen Omen. Diese Münzen sind jedoch nicht ächt, sondern gehören zu den Contorniaten, welche überhaupt wahrscheinlich im vierten und

[1]) Maffei Mus. Veron. p. CCCCLXXXIV. und Verona illustr. P. III. p. 105.

[2]) Auf einem Grabstein aus Smyrna im Museum zu Verona sieht man zwei Jünglinge einander zugewandt, die jeder ein Ross am Zügel haben, und auf beiden Seiten hinter ihnen einen Baum mit einer Schlange; Maffei Mus. Veron. p. XLVII. 3. vergl. Boeckh C. I. n. 3366. T. II. p. 783. — Eben so zeigen zwei Reliefs im Vatic. Museum, auf denen ein Grabesabschied vorgestellt ist, das eine hinter einem stehenden Jüngling, der ein Pferd neben sich hat und einer sitzenden Frau die Hand reicht, einen Lorbeerbaum umwunden von einer Schlange, — das andere hinter einer stehenden weiblichen Figur, der ein Jüngling zuspricht, einen platanenähnlichen Baum, um den eine Schlange sich windet; das letztere abgebild. bei Pistolesi Vatic. descr. T. V. Tav. XLIV. (unter dem Namen Laodamia und Protesilaos), Gerhard Ant. Bildw. S. 315. Taf. LXXVI, 1. vergl. Beschreib. Roms II, 2. S. 184. n. 66, — das erstere abgebild. bei Winckelmann Monum. inéd. n. 72. erklärt von Gerhard Beschreib. Roms II, 2. S. 6. n. 2. und von Welcker Akad. Kunstmus. zu Bonn, zu n. 394. 2. Ausg. S. 122—125., wo auch (Anm. 157.) noch andere Monumente dieser Art nachgewiesen werden.

[3]) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 306.

fünften Jahrhundert, von der Zeit Constantin's des Grossen bis auf Valentinian III. gemacht sind: — sie mögen also jenen Sarkophagen gleichzeitig sein.

Auf diesen aber, welche übrigens nur biblische Scenen, der erstere von den Wundern Christi, der andere auch aus dem Alten Testament, enthalten, — ist an die heidnische Vorstellung eines Opfers, welches den Manen des Verstorbenen unter dem Bilde einer Schlange dargebracht sei, schwerlich zu denken. Eben so wenig ist ein gnostischer Ursprung jenes Bildwerks, etwa von den Ophiten [1], wahrscheinlich. Es lässt sich an dieser Stelle kaum anders als ein biblischer Grund desselben voraussetzen. Aber klar ist dieser nicht. Man kann an den Drachen denken, den die zu Babel anbeteten, daher der Altar mit dem Feuer vor demselben, — und den Daniel durch Küchlein, die er ihm in's Maul warf, bersten liess [2]. Dazu passt es, dass auf dem Sarkophag zu Verona (auf dem auch der für diese Scene fremdartige Baum nicht angebracht ist) in derselben Reihe Daniel in der Löwengrube erscheint, in welche er wegen Tödtung des Drachens von den Babyloniern geworfen wurde. Nach dieser Erklärung würde jene Scene ein Gegenbild sein zu der Schlange im Paradiese: wie diese durch den Genuss der verbotenen Frucht, wozu sie die Eva verführte, den Tod über die ersten Eltern gebracht hat, so ist umgekehrt der Drache zu Babel durch die Masse, welche Daniel ihm in's Maul warf, umgebracht.

Freilich erscheint für diesen Zweck die ganze Composition nicht sehr treffend angelegt, welches sich jedoch daraus erklären liess, dass man, der eigenen Erfindung

[1]) Woran Münter denkt a. a. O. S. 102.

[2]) So erklärt Maffei Veron. illustr. P. III. p. 105. und Bottari Scult. e pitture sagre T. I. p. 69.

misstrauend, an eine antike Vorstellung von ganz verschiedenem Gehalt sich gebunden hat.

§. 10. Sol-Apollo im Aufgang.

Während in dem eben erörterten Bilde des Sündenfalls nur ein einzelner Zug aus einer antiken Kunstvorstellung benutzt wird, ist im Ganzen aus der Kunst des Alterthums herübergenommen die Darstellung der *Himmelfahrt des Elias*, wie sie einigemal auf christlichen Sarkophagen angeordnet ist (s. unten §. 55, 1.): der Prophet erhebt sich auf einer Quadriga, unterhalb deren der Jordan als Flussgott personificirt erscheint.

Diese Gruppe nehmlich ist augenscheinlich einer Vorstellung des *Sonnenaufgangs* nachgebildet, wie man sie öfter in antiken Bildwerken sieht: Helios erscheint auf einem mit vier sich emporhebenden Pferden bespannten Wagen, unter denen die Personification des Ocean wahrgenommen wird. So findet sich die Vorstellung auf einem mehrmals wiederholten Basrelief in dem Pio-Clementinischen Museum [1]), und auf dem berühmten mithrischen Basrelief (mit der Inschrift Nama Sebesio) aus der Villa Borghese im Louvre [2]). Wahrscheinlich dieselbe Composition findet sich auch auf einem Relief dieser Villa, so wie auf dem Deckel eines Sarkophags, der in die ersten Zeiten des dritten Jahrhunderts gesetzt wird, in der Kirche S. Lorenzo fuori le mura zu Rom [3]). Gleichfalls dieselbe Composition, nur mit dem Unterschied, dass statt des Ocean die Erde mit dem Füllhorn vorgestellt ist, über welcher der Sonnen-

[1]) Bei Visconti Mus. Pio-Clem. T. IV. Pl. XVIII. und Pistolesi l. c. Tav. LXV.

[2]) Bouillon Musée des Antiq. T. III. Basreliefs Pl. XVI.

[3]) Platner Beschreib. Roms III, 3. S. 246. III, 2. S. 331.

gott mit dem Viergespann aufgeht, im Frühling sie befruchtend, sieht man auf einem Sarder im Florentinischen Museum [1]), so wie auf Münzen des Antoninus, Marcus Aurelius und Commodus [2]).

Dass nun bei der Darstellung der Himmelfahrt des Elias der Ocean beibehalten oder vielmehr derselbe in einen Flussgott verwandelt worden, ist allerdings ein mythologischer Inhalt, — aber nicht als Typus, sondern als ein direct herübergenommenes mythologisches Symbol: das ist eine Sache für sich, wovon weiterhin besonders zu reden ist. Hier sollte nur bemerkt werden, wie eine antike Composition von mythologischem Inhalt von der christlichen Kunst zur Darstellung eines Alttestamentlichen Vorgangs verwendet ist, in welcher Hinsicht eben diese Darstellung an der Scene des Sonnenaufgangs einen formellen Typus hat.

Etwas anderes wäre es, wenn auch eine gemeinsame Idee sich fände, wenn Elias mit dem Sonnengott selbst in Parallele gestellt wäre. Allerdings nun findet sich eine solche Zusammenstellung, indem einmal von einem Dichter aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts bemerkt wird [3]), dass dem Elias sein flammender Himmelspfad besonders zukomme, da die Namen Elias und Helios fast dieselben seien. Das ist indess eine halb gelehrte, halb poetische Bemerkung, auf die für jene Vorstellung wohl nichts zu gründen ist.

Dagegen giebt eine andere Kunstvorstellung ein Beispiel, wie der Sonnengott für einen Typus Christi

[1]) Bei Gori Mus. Florent. T. II. p. 138. Tab. LXXXVII.

[2]) Eckhel Doctr. numm. T. VII. p. 123.

[3]) Sedul. Carm. pasch. Lib. I. v. 184. sqq. p. 174. ed. Areval.

quam bene fulminei praelucens semita caeli
convenit Heliae! merito qui, et nomine fulgens,
hac ope dignus erat: nam si sermonis Achivi
una per accentum mutetur litera, Sol est.

genommen ist, — wovon bei den materiellen Typen (§. 14.) die Rede sein wird.

Hier aber kommt noch ein anderer Typus Christi in Erwägung.

§. 11. Mercurius, der Widderträger.

Einer der ältesten und beliebtesten Gegenstände der christlichen Kunst war der *gute Hirte*, wie Christus selbst sich nennt (Joh. 10, 12.), — besonders nach der Parabel von dem verlorenen und wiedergefundenen Schaaf, welches er auf seine Achseln legt und heimträgt (Luc. 15, 5.). Es ist das Bild des Erlösers, der die verlorene Seele sucht und, wenn er sie gefunden hat, mit seiner Liebe trägt, — also auch ein Bild aller Gläubigen. Man sieht es auf alten Glasgefässen (wovon schon Tertullian spricht), ferner in Sarkophagreliefs und Wandgemälden der Katakomben, — theils den Hirten in der Mitte seiner Schaafe, theils wie er das eine Schaaf auf seinen Schultern trägt.

Eine ähnliche Kunstvorstellung, aber von mythologischem Inhalt, findet sich schon im Alterthum. Es ist *Hermes*, der dargestellt wurde, theils mit einem *Widder neben sich*, — wie zu Korinth [1]), weil er für den Beschützer und Vermehrer der Heerden galt; theils einen *Widder tragend*. So stand sein Bild zu Olympia und

[1]) Pausan. II, 3, 4. So sieht man den Mercur und neben ihm einen Widder und eine Ziege auf einer antiken Paste der Stoschischen Sammlung, s. Tölken Erkl. Verzeichniss der antiken vertieft geschn. Steine der K. Preuss. Gemmensamml. Kl. III. n. 883. S. 181. Ferner Mercur und bei ihm ein Hahn und ein Widder im Pio-Clement. Museum, Gerhard und Platner Beschreib. Roms II, 2. S. 251. n. 13. — Mercur auf einem Widder sitzend auf einer Münterschen Gemme, s. Creuzer Zur Gemmenkunde S. 153; und öfter.

Oechalia [1]), ferner zu Tanagra: an diesem Ort hatte der Hermes *κριοφόρος* auch einen Tempel, und an seinem Feste ging der schönste der Jünglinge um die Stadt herum mit einem Lamm auf seinen Schultern; denn Hermes, hiess es, habe einen Widder um die Mauern tragend die Stadt von der Pest befreit [2]). Uebrigens gab es auch eine Geheimlehre von dem Hermes und dem Widder, welche Pausanias (II, 3, 4.) scheu verschweigt. — Von diesem widdertragenden Hermes aber haben sich auch mehrere Denkmäler des Alterthums erhalten. Erstens eine kleine Marmorstatue in der Pembrockeschen Sammlung in Wiltonhouse [3]): er trägt auf seinen Schultern den Widder, dessen Füsse er auf der Brust mit beiden Händen hält. Dieselbe Vorstellung findet sich auf einer Volcenter Kylix [4]), nur dass hier Hermes auch den Caduceus in der Linken hält. Wogegen auf der Schale des Sosias ebenfalls aus Volci im Museum zu Berlin (Vasen, n. 1030.) [5]) in einer Götterversammlung Hermes sich zeigt, wie er den Widder vorne auf der Brust zwischen den Armen trägt. — Der erstere Typus nun ist ganz derselbe, wie auf christlichen Denkmälern der gute Hirte gebildet ist.

Beide Vorstellungen stimmen so sehr überein, dass sie sogar verwechselt werden können. Auf einem Sarder ehemals im Museum des General-Abt Chiappini zu Rom

1) Pausan. V, 27, 5. IV, 33, 4.

2) Pausan. IX, 22, 2.

3) Clarac Musée de Sculpt. Pl. 658. n. 1545. *b*. O. Müller Denkmäler der alten Kunst Th. II. T. XXIX. n. 324. Panofka Die Heilgötter der Griechen, in den Philolog. und histor. Abhandl. der Akad. zu Berlin, Jahrg. 1843. S. 267. Taf. I. fig. 7.

4) Inghirami Mus. Chius. T. I. Tav. XXXV. Panofka a. a. O. fig. 8.

5) Gerhard Trinkschalen des K. Museums zu Berlin Taf. VI. VII. S. 10.

ist ein Mann vorgestellt, nur mit einer Tunica bekleidet, zwischen zwei Schaafen stehend und mit einem Schaaf auf den Schultern, neben ihm eine Sichel (der Mond) und ein achteckiger Stern (vielleicht die Sonne). Passeri, der auch eine Abbildung der Gemme mittheilt [1]), giebt davon eine dreifache Erklärung: die Vorstellung sei entweder heidnisch und bedeute Mercur den Widderträger, oder christlich und bedeute den guten Hirten, oder gnostisch-häretisch. Allerdings auf christliche Kunst deutet das Bild der Rückseite, ein Anker zwischen zwei Fischen (wenn es nicht später zugefügt ist), und auf häretischen Ursprung vielleicht die Buchstaben, welche das Bild der Vorderseite umgeben, unter denen man nur den Namen Ἰάη (d. i. Ἰάω) herauslesen kann; — während sich von dem Mercur kein eigenthümliches Kennzeichen findet.

Nach dieser Uebereinstimmung liegt es nahe anzunehmen, dass jener Hermes criophorus als Kunstvorstellung zum Vorbild gedient hat, das Bild des guten Hirten im christlichen Sinn darzustellen, ohne dass dabei an einen Vergleich zwischen den Personen selbst, Christus und Hermes, gedacht worden. Doch noch näher liegt eine andere Ableitung dieser Gestalt, da man Gelegenheit hatte, dieselbe geradezu zu copiren.

Eine zweite mythologische Vorstellung dieser Art nehmlich ist ein *Satyr, der eine Ziege oder ein Lamm auf seinen Schultern trägt.* Einen jungen Satyr mit dem Hirtenstab in der Rechten, eine Ziege um den Hals gelegt, deren Vorderbeine er mit der Linken hält, stellt

[1]) Passeri Diss. de gemma pastorali, in Gori Thes. gemmar. astrif. Vol. III. p. 82; die Abbildung der Rückseite ebendas. p. 96. Auch Münter Sinnb. H. I. S. 64. Taf. II. fig. 40. giebt eine Abbildung der Vorderseite.

eine bekannte Statue zu Ildefonso [1]) dar. Und in einem Sarkophagrelief des Pio-Clementinischen Museum [2]) erscheint in einem bacchischen Zuge ein Satyr, der ein Lamm auf seinen Schultern trägt (nebst einem andern Satyr mit einem Rind auf dem Rücken), und zwar ganz so, wie auf christlichen Denkmälern der gute Hirte, indem er auf seiner Brust die Füsse des Lammes zusammenhält.

Und hieran schliesst sich aus dem ländlichen Leben das Bild eines *Hirten, der ein Schaaf auf seinen Schultern trägt,* welches öfters in den Werken der antiken Kunst sich findet, wie die Vorstellung selbst in der idyllischen Poesie der Römer wiederholt ausgesprochen ist [3]). In einem Herculanischen Gemälde [4]) ist ein Jüngling vorgestellt,

[1]) Maffei Raccolta Tav. CXXII. Montfauc. Antiq. expliq. Suppl. T. I. p. 162. Pl. LXIII. Welcker Akad. Kunstmuseum zu Bonn S. 28. n. 31., wo jedoch die Angabe, die Statue befinde sich in Florenz, auf einem Irrthum beruhen muss, falls sie nicht doppelt vorhanden ist. — Auch in einem Herculanischen Gemälde, welches vier Genien darstellt, trägt einer derselben eine Ziege auf den Schultern; Pitture d'Ercol. T. III. Tav. XXXIV. p. 168.

[2]) Visconti Mus. Pio-Clement. T. V. Pl. VII. Gerhard und Platner Beschr. Roms II, 2. S. 153.

[3]) Bei Tibull nur die Vorstellung, dass das verlassene Lamm im Busen nach Hause getragen wird, Eleg. I, 1. v. 31:

non agnamve sinu pigeat fetumve capellae
desertum oblita matre referre domum.

Wozu Calpurnius in seiner Nachahmung dieser Stelle die Aufforderung hinzufügt, auch das erschöpfte Schaaf auf die Schultern zu nehmen, Eclog. V, 39:

te quoque non pudeat, quum serus ovilia vises
si qua jacebit ovis partu resoluta recenti,
hanc *humeris portare tuis*, natosque tepenti
ferre sinu tremulos et nondum stare paratos.

Die Stelle hat schon Bottari nachgewiesen, Scult. e pitt. sagre T. I. p. 211. Vergl. Pitture d'Ercol. T. V. p. 248.

[4]) Pitture d'Ercolano T. V. Tav. LVI.

mit einem hinten umgehängten Pelz, übrigens nackt, in einem Lorbeerkranz und mit einem Korb voll Früchten in der Rechten: auf den Schultern trägt er ein Lamm, dessen vier Füsse er mit der Linken auf der Brust zusammenhält, — vermuthlich um es als Opfer darzubringen; neben ihm steht eine bekleidete Frau, die mit beiden Händen ein aufgerolltes Blatt hält. Dabei ist besonders zu bemerken, dass das Bild auch auf Grabdenkmälern, in Reliefs und Gemälden vorkommt. Zuerst in einem Wandgemälde des Grabmals der Nasonen, in welchem bei Darstellung der vier Jahreszeiten der Frühling bezeichnet ist durch ein Mädchen mit einem Korb voll Blumen und einen Hirten, welcher nackt und in tanzender Stellung ist, in der einen Hand den Hirtenstab hat, mit der andern die Füsse einer Ziege zusammenhält, die er auf seinen Schultern trägt [1]. — Ferner in den Reliefs eines Sarkophags in der Villa Cesia, jetzt Marco Simone bei Rom [2], der auch ohne Zweifel heidnisch ist: die Vorderseite, in fünf nischenartige Räume neben einander abgetheilt, zeigt in der Mitte die drei Grazien unbekleidet; in den beiden Nischen daneben männliche Figuren, die für bacchisch gelten können; und in den Nischen an den Ecken des Sarkophags ist links eine nicht erkennbare Figur, rechts ein Hirte, der ein Lamm trägt, dessen Füsse ihm über die Schultern auf die Brust reichen. Von einem andern Sarkophag mit

[1]) Bellori Pict. sepulcr. Nason. Tab. XXII, in Bartoli Pict. ant. crypt. Rom. et sepulcr. Nason. Rom. 1738. f. — Ebendas. in dem Anhang von Causeus Tab. III. pag. 180. wird auch die Abbildung eines unbekannten gewiss heidnischen Grabgemäldes gegeben, in welchem (Fig. 6.) ein Hirte mit einer Tunica bekleidet und mit dem Stabe in der Hand erscheint, ein Schaaf oder eine Ziege auf den Armen tragend.

[2]) Beschrieben von Bunsen Bullet. dell' Instit. di Corrisp. archeol. 1833. p. 100.

heidnischem Bildwerk und der Vorstellung eines Hirten, der ein Schaaf auf den Schultern trägt, zu Tortona wird weiterhin (§. 27.) die Rede sein. — Das Bild des Hirten mit dem Schaaf auf den Schultern ist in beiden Reliefs ganz so, wie man es auf christlichen Sarkophagen findet.

Das eine wird also wohl von dem andern copirt sein. Aber welches? Zu dem erstern Sarkophag bemerkt Bunsen, indem er ihn in das dritte oder vierte christliche Jahrhundert setzt, es sei entweder eine individuelle Darstellung, hergenommen von der Beschäftigung des Verstorbenen, oder man habe hier ein Beispiel von der Nachahmung eines christlichen Symbols bei den Heiden [1]). Das letztere schwerlich: wahrscheinlich gehört das Bild überhaupt ursprünglich den Heiden, und von solchen Vorbildern mögen christliche Künstler den äusserlichen Typus des guten Hirten entnommen haben.

Hiernach kann das blosse Bild des Hirten, der ein Schaaf trägt, nicht mehr ein absolutes Kennzeichen des christlichen Ursprungs eines Kunstwerks sein. Es fragt sich aber, ob es zwischen dem heidnischen und dem christlichen Bilde kein Unterscheidungszeichen giebt. Allerdings, in christlichen Vorstellungen nimmt das Bild des guten Hirten in der Regel die Mitte ein, wegen seiner prägnanten Bedeutung; in den eben erwähnten heidnischen Reliefs steht es an der Seite. In solchem Fall wird man schon nach der Stellung dieses Bildes (von anderweitigen mythologischen Kennzeichen abgesehen) den heidnischen Ursprung vermuthen dürfen. Doch fehlt es einerseits nicht an Ausnahmen, dass auch auf christlichen Grabmälern das Bild des guten Hirten an das eine Ende gestellt ist [2]),

[1]) Daran hatte auch bei dem in der Anm. 1. S. 81. erwähnten Gemälde Causeus gedacht.

[2]) Eine Ausnahme machen die Reliefs an der Vorderseite mehrerer

— namentlich in der Anordnung, dass an dem andern Ende eine betende Figur (Pietas) erscheint [1]). Andererseits fragt es sich, ob nicht auch in heidnischen Kunstwerken das Bild in die Mitte gestellt sein mag?

Dies kommt in Erwägung bei zwei merkwürdigen Sarkophagen, deren Ursprung, ob sie heidnisch oder christlich sind, streitig geworden ist: beide haben in der Mitte das Bild des Hirten mit dem Schaaf auf den Schultern. Sie werden ihrer ausgezeichneten Arbeit wegen nicht später, als in das zweite christliche Jahrhundert gesetzt. Auf dem einen, der in dem Cömeterium des Urbanus gefunden ist und jetzt im Garten des Palastes

Sarkophage. Der eine enthält das Bild des guten Hirten an beiden Enden, bei Bottari T. II. Tav. LXXXVII, 2; ein anderer an dem einen Ende (das andere Ende ist abgebrochen), ebendas. T. I. Tav. XXXII, 1.; aber beide haben sonst kein Zeichen christlichen Ursprungs. Geradezu zweifelhaft erscheint mir dieser Ursprung bei einem dritten Sarkophag aus dem Vaticanischen Cömeterium b. Bottari T. I. Tav. XXXVIII, 2., der vorne in der Mitte die Inschrift hat: Saturninus | et Musa filio | dulcissimo | fecerunt; links steht eine Frau zwischen zwei Bäumen, auf und unter denen Tauben sitzen; rechts ebenfalls zwischen zwei Bäumen, unter denen Schaafe stehen, steht ein Hirte mit einem Schaaf auf den Schultern. Nicht wegen der Eigennamen und des Prädikats dulcissimo (wie Raoul-Rochette will) ziehe ich den christlichen Ursprung des Sarkophags in Zweifel, — das Prädikat kommt häufig in christlichen Inschriften vor; sondern wegen der Stellung des Hirten und des dazu gewählten Seitenstücks, — so dass beide Darstellungen nur eine idyllische Scene zu enthalten scheinen.

1) Dies ist der Fall in einem entschieden christlichen Sarkophagrelief im Belvedere, s. Beschreib. Roms II, 2. S. 32. n. 29. und an einem andern Sarkophag, den zwar Fea für heidnisch genommen hat, der aber wahrscheinlich christlich ist, ebendas. S. 34. n. 98. Ebenso auf zwei Grabsteinen, die in der Mitte eine Inschrift haben, bei Boldetti Osservaz. p. 369. 377.

Corsini in Rom sich befindet [1]), sieht man zur Linken auf einem zierlichen Sessel ein jugendliches Weib, welches die Leier spielt, ihre rechte Brust ist entblösst, zu ihren Füssen halten zwei nackte Knaben sich umfasst: vor ihr steht eine weibliche Figur, welche sie im Spiel zu unterweisen scheint, zwei andere weibliche Gestalten hinter ihr; — zur Rechten sitzt ebenfalls auf einem zierlichen Sessel ein junger Mann, der in der Linken eine Rolle und die Rechte declamatorisch erhoben hält, vor ihm steht ein alter bärtiger Mann, zwei andere hinter ihm. Schon Bottari (p. 141) hat vermuthet, es möge dies ein heidnisches Werk sein. Münter und Röstell dagegen nehmen es des guten Hirten wegen entschieden für christlich: der erstere (a. a. O.) erklärt es von einem häuslichen Gottesdienst: das junge Weib spiele die Leier, der Mann scheine zu ihrer Melodie zu singen; — der andere [2]) erklärt die Personen auf beiden Seiten für Sibyllen und Propheten: und so auch Kinkel [3]), indem er hinzufügt, dies bestätige besonders der bewegte sprechende Gestus bei dem Jüngling, bei der Jungfrau aber die im Sturm der Weissagung entblösste Brust, die sonst auf einem christlichen Sarge schwer erklärlich wäre. — Das letztere wendet Münter selber gegen seine Auffassung ein; gegen die andere Meinung spricht das ungleiche Verhältniss der stehenden Personen zu den sitzenden, insbesondere dass jene jugendliche Person (die gar nicht stürmisch bewegt aussieht) offenbar Unterweisung empfängt. Das scheint aber auch in der andern Scene von dem jungen Manne zu gelten:

[1]) Zuerst bekannt gemacht von Bottari Scult. e pitt. sagre T. I. p. 122. vergl. p. 126; aber ohne Erklärung. Darnach abgebildet bei Münter Sinnb. H. I. S. 84 f. Taf. III. fig. 61.

[2]) Röstell in d. Beschreib. Roms Th. I. S. 415.

[3]) Kinkel Gesch. der bildenden Künste bei den christl. Völkern S. 192.

und so das Ganze vielmehr, nach der von Raoul-Rochette gegebenen Erklärung [1], auf die Erziehung der beiden Geschlechter zu gehen. Und wir kommen darauf zurück, das Relief für ein heidnisches Werk zu halten. Die Bedeutung aber des in der Mitte befindlichen Hirten, der zwischen zwei Schaafen steht und eins auf den Schultern trägt, ist nicht klar, — wenn nicht gar diese Gruppe später von einem christlichen Künstler hinzugefügt ist. Zu bemerken ist noch, dass diese Figur in der Mitte nur ein Dritttheil so gross ist, als die andern Figuren.

Der andere Sarkophag, früher in der Villa Borghese, wird jetzt im Louvre aufbewahrt [2]. Die Hauptvorstellung desselben ist in der Mitte ein Hirte, der ein Schaaf auf den Schultern trägt; zu beiden Seiten sind Löwenköpfe. Graf Clarac [3] zog anfangs es vor, den Sarkophag, den er gegen Ende des zweiten christlichen Jahrhunderts setzt, für ein heidnisches Werk zu halten: er meinte, der junge Hirte könne Aristäos sein, der als eine der Gottheiten des Feldes [4], unter andern auch als Beschützer der Hirten verehrt wurde. Womit Raoul-Rochette übereinstimmt [5]. Auf die kurze Erinnerung Welckers [6] aber, es sei der gute Hirte, hat Clarac [7] jene Meinung entschieden zurückgenommen und den Sarkophag, wie er sagt, den ersten

1) Raoul-Rochette Prem. Mém. sur les antiq. chrét. p. 14 sq.

2) Abgebildet bei Clarac Musée de sculpture Pl. 254. und die mittlere Figur allein, in grösserem Maasstab Pl. 122.

3) L. c. T. II. p. 320.

4) Insbesondere als Bienengott. Vergl. über die Kunstvorstellung desselben Tölken Erkl. Verzeichniss der antiken vertieft geschn. Steine der K. Pr. Gemmens. Vorr. S. XLVII.

5) Raoul-Rochette Prem. Mém. sur les antiq. chrét. p. 17.

6) In einer Rec. des Werks von Clarac, Annali dell' Instit. di Corrisp. archeol. Vol. V. p. 159.

7) L. c. T. II. Addit. p. 1022.

Zeiten des Christenthums zurückgegeben. — So evident indess ist die Sache keineswegs, dass mit einem Wort darüber abzusprechen wäre, da ja auch auf heidnischen Sarkophagen der Hirte mit dem Schaaf auf den Schultern vorkommt, wogegen die beiden Löwenköpfe auf einem christlichen Sarkophag sehr befremdlich sind, wenn auch manches Gute und Christliche sich darüber sagen lässt. Es findet sich indessen eine ganz ähnliche Vorstellung zwar nicht unmittelbar auf einem christlichen Sarkophage, aber doch aus einer christlichen Werkstätte. Auf dem Grabmal des Eutropos nehmlich aus dem Cömeterium der Helena [1]) ist derselbe in seinem Geschäft als Bildhauer vorgestellt, wie er an einen Sarkophag die letzte Hand legt: dieser Sarkophag aber ist auf beiden Seiten mit Löwenköpfen verziert. So mag denn auch der Sarkophag im Louvre christlichen Ursprungs sein, besonders da das Bild des guten Hirten daselbst eine so hervorragende Stelle einnimmt.

Was aber das Bild des guten Hirten überhaupt betrifft, wenn es auch einer Kunstvorstellung des Alterthums nachgeahmt ist; so zeigt sich darin zwar die Abhängigkeit der christlichen Kunst von der antiken, — jedoch nicht von einem mythologischen Typus, sofern an den Mercurius *κριοφόρος* oder den Aristäos dabei nicht gedacht ist.

[1]) Abgebildet bei Fabretti Inscript. p. 587. n. CII. — Noch einmal kommen Löwenköpfe vor als Verzierung der Arche Noah, welche die Form eines runden Gefässes hat, in einem Wandgemälde des Cömeterium der Priscilla, Bottari T. III. Tav. CLXXII. fig. 5. d'Agincourt Pitture XII, 7. — Auch Löwen sind auf altchristlichen Grabdenkmälern kaum nachzuweisen. Es sind deren allerdings vorgestellt auf dem Deckel des Sarkophags der Helena im Pio-Clement. Museum, Bottari Tav. CXCVI., so wie ein Löwe, der einen Hirsch zerreisst, zweimal auf dem Sarkophag der Aur. Agapetilla (s. unten §. 28, 1.); beide Sarkophage aber sind auch ganz in antiker Weise gearbeitet.

2. Seit der Wiederherstellung der Kunst.

§. 12. Jupiter, Juno, Bacchus. Diana. Die Niobide.

Jene Nachahmungen gehören der Zeit der ersten Kunstübung bei den Christen an, als die antike Kunst noch lebendig war und ihre Werke christlichen Künstlern zum Vorbilde dienten.

Ein neues Zeitalter der Kunst aber kündigt das Wiedererwachen solcher Typen im dreizehnten Jahrhundert an.

Oder vielmehr schon gegen Ende des zwölften Jahrhunderts in Deutschen Sculpturwerken, welche überraschender Weise Motive zeigen, die auf antike Vorbilder schliessen lassen, ohne dass bis jetzt klar geworden wäre, auf welchem Bildungswege dieselben von den Künstlern angeeignet sein mögen.

Als ein solches Denkmal zeichnen die Sculpturen an der Kanzel zu Wechselburg sich aus, namentlich die Gruppe des Kain und Abel: der Kopf des letzteren wird als ein wahrer Niobekopf bezeichnet [1]. — Wahrscheinlich in dieselbe Zeit, aber (nach den griechischen Inschriften zu schliessen) wohl von byzantinischer Arbeit, gehört der Elfenbeindeckel eines Evangelistarium in der Schlosskirche zu Quedlinburg, dessen Reliefs vier Scenen aus dem Leben Jesu enthalten: in der ersten, der Darstellung der Geburt des Herrn, erscheint die Maria das Kind in die Krippe legend als eine hohe Gestalt von wirklich Junonischem Charakter [2].

[1]) Puttrich Die Schlosskirche zu Wechselburg, in d. Denkm. der Bauk. des Mittelalt. in Sachsen Abth. I. Bd. 1. S. 19. Bl. 5.

[2]) Ranke u. Kugler Beschreib. und Gesch. der Schlosskirche zu Quedlinburg S. 135.

Im Fortgang derselben Bestrebungen ragen dann die Arbeiten des Nicola Pisano hervor, insbesondere haben wir die Kanzel in der Taufkirche zu Pisa vom J. 1260 zu bemerken: in den Reliefs derselben sind geradezu die Gestalten des Olymp in die heilige Geschichte versetzt, deren Personen ihre Züge tragen. Zwar in den Figuren der Kreuzigung, welches unter diesen Reliefs für das älteste gehalten wird, zeigen sich die heidnischen Einflüsse noch nicht: doch sind unterhalb der Kreuzigung die allegorischen Figuren der Unschuld und Treue in der Gestalt des Jupiter und der Juno gebildet [1]. Aber in dem Bilde der Darbringung im Tempel treten jene Einflüsse entschieden hervor: Maria ist eine Juno und Simeon trägt das Haupt des capitolinischen Jupiter; Joseph ist ein Homer; der Hohepriester findet sich in einem Bacchanal auf einer alten griechischen Vase als bärtiger Bacchus, aber der denselben unterstützende nackte Faun ist hier zum bekleideten Tempeldiener geworden [2].

Hieraus ist klar, dass Nicola Pisano bei dieser Einführung heidnischer Typen in die christliche Kunst nur die Formen der Antike nachgebildet hat, ohne den Charakter derselben zu berücksichtigen und die in jenen Formen ausgeprägte Idee mit herübernehmen zu wollen. Denn was hat Simeon, was hat die Unschuld mit dem Jupiter gemein? Es ist also nicht von einem materiellen Typus, von Kunstvorstellungen, die nach Form und Inhalt übertragen werden, hier die Rede. Jene formellen Typen aber geben Zeugniss von der Gewalt, welche die Vorbilder des Alterthums auf den Geist des Künstlers übten, so wie von der Kühnheit, mit der er sie ergriff, — noch

[1] E. Förster Beitr. zur neueren Kunstgesch. S. 32. 47. Vergl. über das Bild der Anbetung der Könige, ebendas. S. 41. f.

[2] E. Förster a. a. O. S. 44. f. 46.

ehe sie organisch angeeignet waren und ihre umbildende Kraft erweisen konnten. Denn das ist doch erst die reife Frucht antiker Vorbilder und die einzige Parallele, in welche die christliche Kunst mit der antiken treten kann, nicht dass sie abgeschrieben werden, sondern dass wie die vollendeten Gestalten der alten Kunst aus dem Geist des Alterthums geboren sind, so die Werke der christlichen Kunst von dem Geist des Christenthums beseelt und die Formen von der Idee getragen seien.

Dies zu verwirklichen war jedoch erst einer späteren Zeit vorbehalten. Selbst die Aneignung formeller Typen blieb damals eine vereinzelte Erscheinung. Erst zwei Jahrhunderte später kommen sie an die Tagesordnung.

Das ist freilich eine Zeit, in welcher (mit dem Ausgang des Mittelalters) der Geist des heidnischen Alterthums selbst wieder auflebte. Daraus auch mögen sich Erscheinungen erklären lassen, welche beweisen, mit wie wenig Wahl man mitunter Gestalten des Alterthums herausgriff. So ist der Gebrauch auffallend, der von der Figur der Diana an dem bronzenen Grabmal Sixtus IV. in der Peterskirche (in der Kapelle des h. Sakraments) gemacht ist, welches Antonio Pollajuolo, ein trefflicher Bildgiesser, Goldschmid und Maler von Florenz, im J. 1493 verfertigte. Dort ist nehmlich unter andern personificirten Figuren die *Theologie* angebracht, wie die Ueberschrift ausweiset, und zwar in Gestalt jener Göttin als eine bis an den Schenkel entblösste Frau mit Bogen und Köcher.

Diese Bildung ist von Winckelmann als eine Ungereimtheit gerügt [1]. Sie wird jedoch einigermaassen begreiflich durch die Bemerkung [2], dass man damals zuweilen antike Figuren nachzuahmen pflegte, ohne sich um die

[1]) Winckelmann Vers. einer Allegorie W. II. S. 477.
[2]) Fernow zu Winckelmann a. a. O. S. 682.

ursprüngliche Bedeutung des nachgeahmten Werks viel zu bekümmern, — wozu es dem Pollajuolo vielleicht auch an den erforderlichen wissenschaftlichen Kenntnissen gefehlt haben möge: jedenfalls habe er geglaubt, aller etwanigen Undeutlichkeit durch die Ueberschrift völlig abgeholfen zu haben. — So würde denn in diesem Bilde keine mythologische Idee herübergenommen, sondern lediglich ein formeller Typus, — allerdings nicht ohne Unkenntniss und Geschmacklosigkeit, aus dem Alterthum entlehnt sein.

Dergleichen Nachahmungen kommen auch sonst in Folge des eifrigen Studium antiker Sculpturen vor. Vornehmlich ein Jahrhundert später bei dem Guido Reni, der häufig in seinen Köpfen die eine Tochter der Niobe zum Vorbilde nahm, — wie in seinem Johannes der Täufer in der Wüste, seinem Christus am Oelberge und Christus mit der Dornenkrone, alle drei im Louvre [1]).

II. Von den materiellen Typen.

§. 13. Uebersicht.

Der typische Gebrauch mythologischer Vorstellungen, nicht nur nach ihren Umrissen, sondern auch nach ihrem Ideengehalt, zeigt sich sowohl zu Anfang der christlichen Kunst, als auf's Neue seit dem dreizehnten Jahrhundert. Namentlich sind es Christus und Maria, für welche sie Vorstellungen des Heidenthums als Typen benutzt hat.

Diese Typen sind theils aus der heidnischen Literatur, theils von den Denkmälern des Alterthums entnommen; so dass in ihnen entweder mehr die mythologische Idee, oder die antike Kunstvorstellung zum Vorbild gedient hat.

[1]) Waagen Kunstwerke und Künstler in Paris S. 496. 498.

Beides vereinigt sich in einem Typus Christi, der allein zu allgemeinerer Anerkennung gekommen ist, dem Bilde des Orpheus, welcher mehrmals auf Denkmälern der Katakomben erscheint. — Doch sind auch Jupiter und Apollo als Typen Christi gebraucht, — mit dem Unterschiede, dass der erstere Typus seit dem späteren Mittelalter auftaucht, der letztere in's christliche Alterthum gehört. Es ist nehmlich kein Zweifel, dass von der Idee des Helios-Apollon, der in der letzten Zeit des Heidenthums der vorwaltende Gott war und sogar monotheistisch verehrt wurde, ein Uebergang zu Christus gemacht ist; ob aber auch die Kunstvorstellung des Apollo für das ältere Christusbild benutzt worden ist, bedarf der Untersuchung.

Seit dem vierzehnten Jahrhundert aber ist die Idee des Jupiter auf Christus übertragen worden, während noch geraume Zeit der eigenthümliche von der christlichen Kunst hervorgebrachte Typus des Christusbildes beibehalten wurde: erst der modernen Kunst war es vorbehalten, für dieses Bild auf die Gesichtszüge des Vaters der Götter zurückzugehen.

Ebenfalls das spätere Mittelalter hat eine ganz neue Benutzung mythologischer Motive, namentlich in Beziehung auf die Maria, aufzuweisen.

Dies knüpft sich an das neuerwachte Interesse für das Alterthum, seine Wissenschaft und Geschichte an, in Folge dessen man Parallelen zwischen Personen einerseits der biblischen und Kirchengeschichte, andererseits der Profangeschichte aufsuchte, wobei man bis zur Heroengeschichte zurückging. Davon geben auch Kunstdenkmäler Zeugniss. Auf dem Gebiet der *Geschichte* stellte man eine Reihe der neun starken Helden auf, das sind Hector, Alexander der Grosse und Julius Cäsar, Josua, David und Judas Maccabäus, Clodoväus, Karl der Grosse und

Gottfried von Bouillon, deren Statuen vom Jahr c. 1360 man am „schönen Brunnen“ zu Nürnberg sieht (s. unten §. 41, 1.). Auf dem Gebiet der *Wissenschaft und Kunst* sind zusammengestellt die heidnischen Weisen und Dichter Secundus, Quintilianus, Seneca, Ptolomäus, Terentius, Cicero und Pythagoras, als Vorstufe zunächst für Propheten und Heilige des Alten Bundes, worauf in höherer Ordnung Apostel und Heilige der Kirche folgen, — an den Chorstühlen im Münster zu Ulm vom J. 1474 (s. unten §. 43, 2.). Und auf einem Gemälde aus derselben Zeit ist in der Mitte der h. Thomas von Aquino, der grösste Theolog des Mittelalters, vorgestellt, zu seinen Seiten Plato und Aristoteles, — ein Hauptwerk des Benozzo Gozzoli, Schülers des Fiesole, ehemals im Dom zu Pisa, jetzt im Louvre. So stellt auch das im funfzehnten Jahrhunderte so verbreitete Speculum humanae salvationis für Ereignisse der evangelischen Geschichte Vorbilder nicht allein aus dem Alten Testament, sondern auch Analogieen aus der Profangeschichte vor Augen. — Auf diesem Wege kam man aber noch einen Schritt weiter, nehmlich aus der *Mythologie* Analogieen aufzunehmen.

Schon im christlichen Alterthum hatte man eine solche Methode in apologetischem Interesse angewendet, zwar nicht in der Kunst, aber in der Literatur. Man hielt den Heiden ihren Aberglauben an die Fabeln der Götterlehre vor, in Gegensatz mit ihrem Unglauben in Beziehung auf die Geschichten und Verheissungen der h. Schrift, — wobei man entweder die Mirakel des Heidenthums ausdrücklich verwarf, oder sie stehen liess, indem man sie als Instanz brauchte, dem Glauben an die heilige Geschichte sein Recht zu vindiciren. So wird in den Apostolischen Constitutionen [1] aus der Sage vom Phönix

[1] Constit. apost. V, 7. Patr. apost. T. I. p. 310 sq.

den Heiden gegenüber der Beweis der Auferstehung geführt. Andererseits verweiset Hieronymus [1] bei der Geschichte des Jonas, wenn man sie nicht glaube, auf die Bücher des Ovid, die Verwandlungen der Daphne, des Jupiter: dergleichen Schändlichkeiten nehme man an, in Betracht, dass der Gottheit alles möglich sei, aber das Würdige nicht. — Eine solche Methode setzt voraus, dass der heidnische Glaube eine Macht ist: sie war an ihrer Stelle, so lange das Heidenthum noch nicht erloschen war. Aber merkwürdig ist, dass sie gegen Ende des Mittelalters mit Zuziehung der Kunst sich erneuerte, namentlich um das Wunder der Erzeugung Christi zu rechtfertigen. Nicht nur, dass man für die Maria auf Vestalische Jungfrauen sich berief, zu deren Unschuld die Gottheit durch Wunder sich bekannt habe; sondern selbst auf die Danaë und ihres Gleichen, — eine Vorstellung, die im Verhältniss zur Maria sogar typische Bedeutung erhält.

Zu diesen Typen kommt noch, nicht ohne Beziehung auf die christliche Idee von den Engeln, die Vorstellung von Genien, die häufig auf Denkmälern des christlichen Alterthums und dann wieder besonders seit dem dreizehnten Jahrhundert sich findet.

Vielleicht gehört hierher auch der Mercurius *ψυχοπόμπος*, sofern es altchristliche Denkmäler sind, auf denen er erscheint in den Todesengel, oder vielmehr den durch den Tod geleitenden Schutzengel verwandelt. Von den beiden Grabgemälden aber, in welchen dies in Frage kommt, so wie von den Genien, soll erst im folgenden Abschnitt (§§. 27. 37.) die Rede sein.

[1]) Hieronym. Comment. in Jon. 2, 2. Opp. T. VI. p. 406. ed. Vallars.

Die übrigen hierher gehörenden Kunstvorstellungen wollen wir nun im Einzelnen verfolgen. Und zwar werde ich zuerst die Typen aus der Götterwelt, dann die aus der Heroenwelt, endlich die erst im späteren Mittelalter erscheinenden Analogieen aus der Profan- und wieder aus der Mythengeschichte in Betracht ziehen.

1. Im christlichen Alterthum.

A. Aus der Götterwelt.

Diejenigen Gottheiten, von deren Idee ein Uebergang möglich war zu dem Gott der Christen, sind Jupiter und Apollo. Auch finden sich, wiewohl nur vereinzelt, Kunstdenkmäler, welche von diesem Uebergang Zeugniss geben.

§. 14. Apollo.

1. Es lässt sich nicht verkennen, dass frühzeitig eine Annäherung der Ideen in dem Cultus des Apollo und dem Cultus der Christen statt gefunden hat. Diese Annäherung war auf beiden Seiten vorbereitet und wurde vermittelt durch Beziehung auf die Sonne, — so dass Apollo für einen Typus Christi genommen werden konnte.

Denn bei den Heiden hatte schon in den ersten Zeiten des Christenthums der alte Götterglaube seine Wahrheit und Kraft verloren: auf den Trümmern des Polytheismus sah man sich nach einer neuen Religion um. Also da man aus eigener Kraft die alten Schranken der Naturreligion nicht durchbrechen konnte, gelangte man im Streben nach Einheit der Gottesidee zur All-Einheit von Gott und Welt. Theils ward der Pantheismus auf speculativem Wege eingeleitet, indem man von der Welt zur Gottheit als Weltseele überging, zumal im Stoicismus, —

theils auf mythologischem Wege, indem man aus sämmtlichen Göttern oder vielmehr ihren Attributen Eine Gottheit zusammensetzte, wovon die signa Panthea Zeugniss geben. Doch wandte sich in beiden Fällen die Verehrung vorzugsweise dem Sonnengotte zu, indem die Sonne als das strahlendste und wohlthätigste Gestirn, die Quelle des Lichts und der Wärme, entweder für das Wesen oder die Erscheinungsform oder das Sinnbild der Gottheit genommen wurde. So gab es Abstufungen in diesem Cultus, indem er entweder mehr als Naturdienst oder mehr geistig gefasst wurde, — und auch innerhalb der geistigen Sphäre entweder mehr nach der pantheistischen oder nach der monotheistischen Seite sich neigte. — Im Sinne der älteren Naturphilosophie hatte schon Sophocles [1] den Helios den Vater aller Dinge genannt. Späterhin hat die Vermischung asiatischer und ägyptischer Culte mit der griechisch-römischen Religion diese Idee zu allgemeinerer Anerkennung gebracht. Von Aegypten her kam der Dienst des Serapis, der mit dem Zeus und dem Helios identificirt wurde, — ein Cultus, von dessen Verbreitung die vielen Inschriften zeugen, welche dem Zeus - Helios - dem grossen Serapis geweiht sind. Aus Asien kam der Mithrascultus als eigentlicher Sonnendienst. Eben dieser Dienst hatte in dem Cultus der Cybele seine Stelle, denn Attis ward neben der Rhea, der Mutter aller Dinge, als Sonnengott verehrt, wie eine Inschrift vom J. 370 n. Chr. auf einem Altar der Cybele und des Attis zu Rom [2] ihn den höchsten Gott und allwissend (weil er allsehend ist) nennt, der zu allen Zeiten alles würdiger und lauterer hervorbringt. So ist auch Kaiser Julian der Abtrünnige ein eifriger

[1] Sophocl. fr. 91. Brunck.

[2] Gruter. Thesaur. p. 28, 1. Jacobs Anthol. Pal. App. n. 239. p. 831.

Anhänger, ja Repräsentant des Sonnencultus geworden, — wie er in seiner Rede auf den König Helios erklärt [1]: „ich halte, wenn anders man den Weisen folgen darf, diesen für den gemeinsamen Vater aller Menschen; denn mit Recht wird (von Aristoteles) gesagt: der Mensch erzeugt den Menschen und die Sonne."

Andererseits nahmen auch die Christen die Sonne für ein Bild Christi. Denn in dem Lobgesang des Zacharias (Luc. 1, 78.) wird Christus genannt der Aufgang aus der Höhe. Und Maleachi (4, 2.) weissagt von der Zukunft Christi mit den Worten: es werde denen, die den Namen Gottes fürchten, aufgehen die *Sonne der Gerechtigkeit*, — ein Name Christi, der in der alten Kirche besonders beliebt und gefeiert war. Ueberdies ist diese Symbolik auch im christlichen Cultus ausgeprägt worden. Denn die Feier des Geburtstages Christi war auf den (nach dem julianischen Kalender) kürzesten Tag gelegt, von welchem an die Sonne wieder Kraft gewinnt, den dies natalis invicti Solis. Und das wöchentliche Fest der Auferstehung traf auf den Tag, der von der Sonne seinen Namen hat.

2. Diese Stellung der Religionen kommt in Erwägung bei einigen Denkmälern, welche beiderseitige Vorstellungen enthalten. Es sind mehrere Constantinische Erzmünzen, welche die Figur des Sonnengottes mit der Umschrift SOLI INVICTO COMITI und an der rechten Seite desselben im Münzfelde ein deutlich ausgeprägtes Kreuz enthalten. Die Buchstaben der Exergue PT oder ST oder TT (Prima, Secunda, Tertia Trevirensis) lassen schliessen, dass sie in Trier geschlagen sind. Diese Münzen finden sich in den Museen zu Wien und Kopenhagen [2]; vier

[1]) Julian. imp. Orat. IV. in Solem. p. 131. b. c. ed. Spanh.

[2]) Eckhel Cat. Mus. Caes. II. p. 477. n. 206. mit dem Buchstaben PT. — Ramus Cat. numm. Mus. Reg. Dan. P. II. Vol. II. p. 244. n. 232. 233. mit den Buchstaben PT und TT.

waren in der (im J. 1839 verkauften) Sammlung Münter's [1]), der die religionsgeschichtliche Bedeutung derselben besonders geltend gemacht hat.

Allein die Aechtheit derselben ist in Zweifel gezogen. Erstens wegen ihrer Seltenheit und besonders weil in Trier, wo man so viele Constantinische Münzen, auch aus der dortigen Münzstätte, gesammelt hat, keine einzige der Art gefunden ist [2]). Dagegen findet sich auf acht Constantinischen, auch grösstentheils daselbst geschlagenen Münzen mit derselben Vorstellung und Umschrift im Museum zu Trier gerade an der Stelle, wo jene das Kreuz haben, ein sehr deutliches T (so wie auf der andern Seite des Sonnengottes ein F, — d. i. Tertia Fabrica), — wonach in einer modernen Prägestätte das Kreuz untergeschoben sein könnte. So macht sich als Summe dieser Zweifel die Ansicht geltend, dass die in Frage stehenden Münzen neuere Italienische Fabrikarbeit seien [3]).

[1]) Mus. Münter. P. III. p. 4. n. 8326 — 8329. Die beiden ersten mit den Buchstaben PT, die dritte und vierte mit den Buchstaben ST, TT. — Eine Abbildung der letzten in der Trierischen Kronik. Bd. VIII. 1823. zu S. 60. und bei Münter Sinnb. H. I. Taf. II. fig. 53.

[2]) Wyttenbach in der Trier. Kronik a. a. O. S. 59.

[3]) Unter der Aufschrift: „Giebt es ächte Constantinische Münzen mit dem Bilde des Kreuzes zur Seite des Sonnengottes?" enthält die Trier. Kronik, 1823. S. 54 — 60, Verhandlungen über die Aechtheit derselben zwischen Münter, der nach dem Vorkommen dieser Münzen in Trier fragte, und Wyttenbach, der ihre Aechtheit bestritt. Doch hat Münter, ohne diese Zweifel auch nur zu erwähnen, die Münzen wieder vorgebracht in s. Sinnb. H. I. S. 73 — 76. Worauf Wyttenbach jenes bestimmte Verwerfungsurtheil ausgesprochen hat in s. Neuen Beitr. zur antiken heidn. und christl. Epigraphik, als Anhang zum Gymnas. progr. Trier. 1833. S. 21. Anm. 27. (auch bei Chr. W. Schmidt Baudenkm. in Trier. 2 Liefer. S. 103. Anm.)

Nicht durch Ignoriren, wie es von mehreren Seiten geschehen ist, kommt man über diese Einwendungen hinweg. Aber erstens sind die Münzen so selten nicht. Denn im Museum zu Wien ist nicht bloss jene eine, sondern es sind dort drei solcher Münzen [1], sämmtlich von Erz, dritter Grösse. Ferner im K. Münzkabinet zu Berlin, welches 78 Erzmünzen Constantin's des Gr. als Augustus mit der Vorstellung des Sonnengottes [2] und der Umschrift SOLI INVICTO, meist SOLI INVICTO COMITI enthält (darunter auch nicht wenige Exemplare mit den Buchstaben T F in der Mitte des Münzfeldes zu beiden Seiten des Sonnengottes), haben zwei von ihnen, auf denen man unter der Kugel, welche der Sonnengott in der Linken hält, einen Stern sieht, auf der andern (ebenfalls der rechten) Seite desselben, in gleicher Höhe mit der Kugel, nicht ein T, sondern ein stehendes Kreuz. Wogegen drei andere dieser Münzen statt dessen ein liegendes Kreuz (wie ein X) zeigen [3]. Zweitens lässt sich namentlich von den in Rede stehenden Münzen in der K. Sammlung zu Berlin bezeugen, dass der Augenschein keine Spur der Verfälschung zu erkennen giebt. Endlich ist zu bemerken, dass diese Münzen nicht bloss in Trier geschlagen sind: nur Eine der Münzen mit stehendem Kreuz im Berliner Museum enthält sicher die Buchstaben PT. Sonst zeigen die unten stehenden Buchstaben auch andere Münzstätten an [4].

[1]) Die beiden andern bei Eckhel l. c. n. 207. 208.

[2]) Derselbe erscheint als Kopfstück nur auf fünf Münzen, auf allen übrigen in ganzer Figur. Eine Abbildung beider Typen giebt Beger Thes. Brandenb. T. II. p. 804.

[3]) Diese fünf Exemplare finden sich daselbst in der Folge der Constantinischen Münzen, im zehnten Kasten.

[4]) Die eine Berliner Münze mit liegendem Kreuz hat unten, wie es scheint, die Buchstaben DS. — Von den beiden Anm. 1.

Wenn also dieser Münztypus doch wohl für ächt zu halten ist, so hat man hier aus einer Zeit, in welcher der Wendepunkt der Staatsreligion eingetreten war, neben einander, was auf einander folgte: das bis dahin herrschende Heidenthum, durch den Sonnengott dargestellt und das nun siegreiche Christenthum, dessen Zeichen das Kreuz ist.

Nach einander findet beides sich auf den Münzen Constantin's: auf den älteren ist unzähligemal der Sonnengott vorgestellt mit der eben erwähnten Umschrift, dessen Verehrung in seiner Familie herkömmlich gewesen; später erscheint statt dessen das Monogramm Christi und das Kreuz, nachdem Constantin „in diesem heilbringenden Zeichen“ gesiegt hatte. Neben einander aber bestanden damals beide Culte in Trier, wo Constantin einen prächtigen Apollotempel gebaut hat, aber auch ein christliches Bisthum bestand, von welchem die erste geschichtliche Nachricht in der Erwähnung des Agritius von Trier unter den im J. 314 zu Arles versammelten Bischöfen gegeben ist. — Nun könnte zwar das Kreuz auf jenen Münzen nur auf Rechnung christlicher Münzmeister kommen. Doch ist die Zusammenstellung des Kreuzes mit dem Bilde des Sonnengottes auch ganz im Sinne Constantin's. Denn er wusste die Verehrung dieses Gottes mit der des Kreuzes zu vereinigen, nach seiner ziemlich äusserlichen Art, das Christenthum aufzufassen, und vermöge jener Annäherung der Ideen in beiden Culten, wovon eben die Rede gewesen. So ist auch die allgemeine Feier der Auferstehung am Sonntage wahrscheinlich nicht ohne Rücksicht auf diesen Berührungspunkt beider Religionen im J. 321 von ihm verordnet [1].

erwähnten Wiener Münzen hat die eine, auf der man auch noch einen Gefangenen auf dem Boden sitzen sieht, unten die Buchstaben AQP, die andere AQS, d. i. Aquileja.

[1]) Vergl. Gieseler Kirchengesch. I, 1. 4. Aufl. S. 274.

Staats-Bibliothek Bamberg

Hiernach gewähren diese Münzen ein zwiefaches Interesse, da die von Trierischem Gepräge auch als die ältesten Monumente des Christenthums im jetzigen Deutschland erscheinen [1]).

Im Sinne der Christen aber (die den religiösen Synkretismus Constantin's nicht theilten) wird der Sonnengott, der neben dem Kreuz erscheint, lediglich als Typus Christi zu deuten sein, obwohl darnach der Typus noch nicht als von der christlichen Kunst recipirt angesehen werden darf. Die Figur selbst gehört der heidnischen Zeit an: wenn man sie sich auf der Münze noch gefallen lassen musste, so mochte man ihr eine christliche Deutung geben.

3. Es fragt sich aber, ob die christliche Kunst nicht anderweit dem Gedanken von dem Apollo als Typus Christi Folge gegeben und die Gesichtszüge des ersteren in den Bildern Christi wiedergegeben hat.

So kann es scheinen, wenn man den Charakter der ältesten Christusbilder in's Auge fasst, im Unterschied von den späteren. In jenen nehmlich, wie sie zumal in Sarkophagreliefs erhalten sind, erscheint Christus in jugendlicher Gestalt, ohne Bart, in idealer Auffassung; während er später mit länglichem Gesicht und gespaltenem Bart gebildet wird, — nach einem Typus, der besonders in den Mosaiken zur Anwendung gekommen und feststehend geworden ist. Nun meint man, der ältere Typus sei unter heidnischem Einfluss entstanden. So sagt Münter [2]) von den älteren Christusbildern: die Künstler hätten auf Reliefs und Gemälden gewöhnlich die Holdseligkeit der blühenden Jugend auszudrücken gestrebt, wobei sie vielleicht den jugendlichen Apollo, mit dem

[1]) Dafür erklärt sie Münter Sinnb. H. I. S. 75. So auch Rettberg Kirchengesch. Deutschlands Bd. I. S. 176.

[2]) Münter Sinnb. H. II. S. 7.

die alten Christen vom vierten Jahrhundert kein Bedenken fanden, den Heiland zu vergleichen, sich zum Muster genommen. In demselben Sinn, aber schärfer bestimmt und weiter reichend ist die Erklärung von Waagen[1]: diese idealische Art der Auffassung sei ohne Zweifel von denen ausgegangen, welche von der antiken Religion zum Christenthum übergetreten waren; denn einmal mussten diese, von Alters her gewohnt, sich ihre Gottheit durch die Kunst sinnlich zu veranschaulichen, sich ungleich eher zu einer Darstellung Christi entschliessen, als die aus dem Judenthum zu Christen Bekehrten, welchen ihre alte Religion jede Darstellung der Gottheit streng verbot: alsdann aber mussten jene Heidenchristen, aus dem Kreise ihrer Anschauungen heraus, sich Christus nothwendig gleich dem Apoll oder Mercur, als eine jugendliche Gestalt vorstellen. Dagegen dem spätern Typus Christi scheine mehr eine Tradition seines wirklichen Aussehens zum Grunde zu liegen, worauf daher die Judenchristen wenigstens mittelbar Einfluss gehabt haben möchten. Damit kommt, was den Charakter dieser beiden Typen und den Ursprung des ersteren betrifft, auch das Urtheil von Wilhelm Grimm[2] überein: wenn die ältesten Denkmäler den Heiland ohne Bart, in voller jugendlicher Schönheit darstellten, so sei das dem Geist der altgriechischen Kunst, der darin noch fortdauerte, gemäss gewesen; auf diese Weise habe das Idealische, wonach sie strebte, am leichtesten erreicht werden können: — in den Bildnissen der folgenden Zeit sei durch den Bart das Besondere und Menschliche schon angedeutet worden.

Ich glaube jedoch von dieser Ableitung abgehen und

[1]) Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 196.

[2]) Wilh. Grimm Die Sage vom Ursprung der Christusbilder. Berl. 1843. S. 49.

den Einfluss der Ideale der altgriechischen Kunst, namentlich der Vorstellung vom Apollo, auf die ursprüngliche Auffassung des Christusbildes in Abrede stellen zu müssen. Was zuerst den späteren Typus desselben betrifft; so scheint er unabhängig von jeder Tradition über das wirkliche Aussehen Christi, zumal bei den Juden, entstanden zu sein: denn von einer genauern Tradition findet sich bis in die Zeit, in der dieser Typus auftritt, in der ganzen alten Kirche keine Spur, — die allgemeine Ansicht aber, die vom Judenchristenthum aus, das heisst auf Grund einer Alttestamentlichen Stelle, über die Erscheinung Christi verbreitet war, seine Gestalt sei hässlicher, denn anderer Leute (Jes. 52, 14), widerspricht diesem Typus, nach welchem die Gestalt Christi an Würde und Hoheit über die anderer Menschen hervorragt. — Dazu kommt, dass der Gegensatz von Judenchristen und Heidenchristen auf diesen Punkt sich nicht erstreckt: denn einestheils theilten auch die Heidenchristen diese Ansicht, welche zu Ende des zweiten Jahrhunderts von zwei grossen Kirchenlehrern, die aus dem Heidenthum stammen, Clemens und Tertullian vertreten wird. Anderestheils hatte sich in der Zeit, in welcher zuerst Christusbilder *in der Kirche* vorkommen, das ist schwerlich vor dem dritten Jahrhundert, aus Judenchristen und Heidenchristen eine kirchliche Masse gebildet, die von diesem Gegensatz nicht unmittelbar berührt wurde, sondern den eigenthümlich christlichen Geist in sich hegte und fortpflanzte. Aus diesem Geiste, von dem die junge christliche Kunst getragen wird, wird man auch den Typus des Christusbildes zu erklären haben.

In der Zeit nun, in welcher der andere, ältere Typus des Christusbildes entstand, herrschte in der Kirche Gleichgültigkeit gegen die Auffassung Christi nach seiner leiblichen Erscheinung; die Kirche gestaltete sich vielmehr

in der Auffassung seines Geistes. Insofern hatte also der Künstler, der ihn bilden wollte, für seine Gesichtszüge freie Hand. Aber er stand doch unter dem Entwickelungsgesetz der christlichen Kunst. Nun herrschte damals die symbolische und andeutende Richtung, in welcher die christliche Kunst entstanden ist (s. oben S. 3. 4.). So ward die Geschichte Jesu, die Hauptepochen seines Lebens, Geburt, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt, nicht geschichtlich, sondern durch Alttestamentliche Typen abgebildet: und seine Person durch den Fisch, der eigentlich nur ein Namenszug auf ihn ist, und das Lamm, höchstens durch den guten Hirten vorgestellt. In dem letzten Bilde erschien Christus allerdings in menschlicher Gestalt, aber nur aus einer Gleichnissrede, noch nicht persönlich; doch war von da leicht der Uebergang zu der persönlichen Abbildung gegeben. Wie verhalten sich aber beide Bilder zu einander? Ist wohl in den Bildern des guten Hirten ein Bild Christi enthalten, oder umgekehrt in den Bildern Christi ein Bild des guten Hirten? Offenbar das Letztere! Der Entwickelungsgang der Kunst von der symbolischen zu der eigentlich darstellenden Art brachte es mit sich, dass an den Typus des guten Hirten der Typus Christi sich anschloss. Jenen aber hatte man jugendlich, unbärtig gebildet: — also auch diesen, wie ja auch das Alter Christi von dreissig Jahren es nicht anders forderte. Natürlich bildete man ihn innerhalb dieses Typus, da man ihn nun persönlich in's Auge fasste, edel und bedeutend. — Einen Fingerzeig für diesen Uebergang giebt ein Sarkophag aus dem Cömeterium der Cyriace [1], auf welchem man Christus sieht in der Mitte der zwölf Apostel mit zwölf Lämmern, und an beiden Enden den guten Hirten

[1]) Abgebild. bei Bosio p. 411. Aringhi T. II. p. 143. Bottari T. III. Tav. CXXXI. fig. 2.

mit mehreren Lämmern. Hier ist auch Christus persönlich ganz in der Tracht des guten Hirten gebildet mit aufgeschürzter Tunica und dem kurzen Mantel (der Penula) darüber, mit einem Stabe in der einen Hand, mit der andern eins der Lämmer liebkosend. Doch ist auch umgekehrt einmal der spätere Typus Christi für das Bild des guten Hirten benutzt worden, auf einer Lampe [1]), auf welcher derselbe bärtig vorgestellt ist.

So dürfte auf dem Wege organischer Entwickelung der ältere Typus des Christusbildes abgeleitet werden, — während die behauptete Abhängigkeit von dem Geist der griechischen Kunst und ihren Göttergestalten der jungen christlichen Kunst, die so leise und scheu auftritt, fremd erscheint: ein Apollogesicht ist man sich da kaum vermuthend. — Jener Weg führt aber weiter. Indem bei dem Hinausschreiten über den symbolischen Standpunkt, in dem Maass als die christliche Kunst ihrer selbst und ihrer höchsten Aufgabe sich bewusst wurde, das Streben zunahm, Christus persönlich zur Darstellung zu bringen, genügte jener ganze Typus nicht mehr, man verlangte mehr Ausdruck, mehr Würde und Gewicht: und so ist aus der in christlichem Geist frei schaffenden künstlerischen Phantasie der andere Typus geboren. Dass diese Richtung auf die persönliche Auffassung Christi zu dem Schritt geführt und die ganze Entwickelung beherrscht hat, lässt sich durch die merkwürdigen Reliefs eines altchristlichen Sarkophags [2]) erläutern, der später Gregor dem Fünften zum Grabmal gedient hat und jetzt in den Vaticanischen Grotten aufbewahrt wird: man sieht in diesen Reliefs den Uebergang von dem einen Typus zu dem

[1]) Bei Bartoli Lucern. P. III. Tab. 28. Münter Sinnb. H. I. S. 63. Taf. II. n. 35.

[2]) Bei Bosio p. 61. Aringhi T. I. p. 293. Bottari T. I. Tav. XXI.

andern, sofern beide Typen neben einander erscheinen. Nehmlich Christus kommt dort fünfmal vor, — viermal in Scenen der heiligen Geschichte, in welchen er noch nach dem älteren Typus bartlos, ohne Eigenthümlichkeit des Charakters ist: in der Mitte aber, wo er frei steht auf einem Berge, von dem die vier Ströme entspringen, mit erhobener Rechten und einer Rolle in der Linken, hat er schon den andern Typus, wie die spätere Kunst des Mittelalters den Kopf des Heilandes bildete [1]. Das macht: in jenen Scenen liegt der Accent auf der Geschichte, wobei die Auffassung der Person zurücktritt, hier aber gilt es nur der Person. Dieselbe Figur aber, die man in der Mitte dieses Sarkophags sieht, ist am Gewölbe der Kirche SS. Cosma e Damiano in Rom dargestellt [2], deren Erbauer Felix IV. (526 — 530) ist. — Da, in den Mosaiken der Tribune war überhaupt der Ort, das Bild des Erlösers in den grossen Dimensionen, in grossartigster Auffassung zu zeigen: dahin ist dieser Typus übergegangen. Er hat das ganze Mittelalter hindurch sich erhalten, — wenn auch zumal in Miniaturen nicht selten noch in späterer Zeit jener ältere Typus der Katakomben wiederkehrt, sogar einmal in einer und derselben Handschrift aus dem letzten Drittheil des zehnten Jahrhunderts beide Typen zugleich vorkommen [3].

§. 15. Jupiter.

1. Wenn die Idee des Apollo mittelst der Sonne, die als eine Offenbarung der Gottheit in der Natur erschien,

[1] Auf diesen Unterschied macht Platner aufmerksam, Beschreib. Roms II, 1. S. 219.

[2] Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 366.

[3] Dem Benedictionale Ethelwolds Bischofs von Winchester, in Chatsworth. Waagen Kunstw. und Künstler in England Th. II. S. 443.

zu Christus, dem Mittelpunkt der geschichtlichen Offenbarung, überleitete; so konnte von Jupiter vielmehr zu Gott dem Vater der Uebergang gemacht werden.

Dies war durch die Entwickelung, welche die Idee des Jupiter im Alterthum erfahren hat, mehrfach nahe gelegt. Erstens lag schon in der Construction des homerischen Götterstaats nach monarchischer Verfassung ein monotheistisches Element. Homer [1]) bezeichnet den Zeus als den *ὅστε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀνάσσει*: auch Hesiod [2]) redet mit Nachdruck von der monarchischen Herrschergewalt des Zeus. So wird er bei Homer auch als der oberste (*ὕπατος*) der Götter, und durch den Beinamen der höchste (*ὕψιστος*) bei Aeschylus und Pindar geehrt. Bei dem Letzteren nicht ohne besondere Beziehung. Denn der „höchste Zeus" hatte einen eigenen Cultus zu Theben, wie zu Athen [3]) und an andern Orten [4]). — Hiernach wird auch ohne den Eigennamen die Gottheit bezeichnet als der Höchste schlechthin, — ein Name, der aber auch im Neuen wie im Alten Testament Gott beigelegt wird; so dass es bei einigen (doch wahrscheinlich heidnischen) Denkmälern sogar bezweifelt ist, ob sie heidnischen oder christlichen Ursprungs sind [5]). Vornehmlich

[1]) Hom. Il. β', 669. Od. ν', 112.

[2]) In einem Fragment bei Clemens: *αὐτὸς γὰρ πάντων βασιλεὺς καὶ κοίρανός ἐστιν ἀθανάτων*. Hesiod. fr. 53. p. 192. Gaisf.

[3]) Boeckh Corp. Inscr. T. I. n. 498 ff. Zwei marmorne Votivreliefs mit dieser Inschrift aus Athen im K. Museum zu Berlin, s. Panofka Die Heilgötter der Griechen. Philolog. und histor. Abhdl. der Berl. Akad. 1843. S. 258.

[4]) Wie aus Inschriften erhellt.

[5]) Namentlich bei der Inschrift eines runden Altars im Vatic. Museum (b. Marini Fr. Arv. p. 573. Ullmann De Hypsistar. Comment. p. 17. Welcker Syllog. p. 181, 133. Orelli Collect. zu n. 2141. T. I. p. 367. Osann. Syllog. p. 427, 35.): *Θεῷ ὑψίστῳ εὐχὴν ἀνέθηκεν Κλαυδία Πίστη*. Marini, mit dem

aber ist zwischen Heidenthum und Christenthum in der Mitte stehend eine Sekte des vierten Jahrhunderts zu bemerken, welche von der Verehrung des Einen Gottes unter dem Namen des Höchsten (Hypsistos) Hypsistarier genannt und wahrscheinlich aus einer Verschmelzung des Judenthums mit dem Parsismus hervorgegangen ist.

Weiter führt der Begriff des Zeus als des Vaters der Menschen und Götter bei Homer und Hesiod, — ein Name, der durch das ganze Alterthum hindurchtönt, auch von den lateinischen Dichtern Ennius und Virgil aufgenommen ist in dem Versausgang *divum pater atque hominum rex.* Bei Homer jedoch hat dieser Name für den Zeus nur eine ethische Bedeutung: denn der Gedanke von der Hervorbringung der Welt durch den Vater Zeus ist ihm fremd. Diese Ergänzung und Erweiterung hat der homerische Begriff durch philosophischen Einfluss erhalten. Zuerst durch Plato, der die Gottheit als weltbildend, den Zeus als Vater des Alls bestimmte, — aber noch nicht als Vater der Menschen: es ist noch der pythagoreische Standpunkt, welchen er beibehält, indem er die Bildung des Menschen nur mittelbar auf Gott zurückführt; überdies entwickelt Plato seine Lehre nicht in streng dialectischer Form, sondern giebt sie in mythischem Gewande. Dann traten die Stoiker ein, welche den Zeus auch als Vater der Menschen nicht bloss in ethischem, sondern in physischem Sinn, den menschlichen Geist als Ausfluss oder Funke des göttlichen betrachteten. Auch gaben sie ihrer Lehre eine speculative Entwickelung, —

Welcker und Orelli einverstanden scheinen, hält die Inschrift für heidnisch, — Ullmann für christlich wegen des Wortes *πιστή*, welches er als Adjectivum nimmt. Allein *Πίστη* ist wahrscheinlich Eigenname und als solcher, eben so wie *Πίστος*, auch bei den Heiden in Gebrauch; z. B. in einer Inschrift zu Iconium, Boeckh et Franz Corp. Inscr. T. III. n. 4007.

worin freilich die Persönlichkeit Gottes aufgehoben, Gott und Welt für identisch erklärt wurde: Zeus war ihnen der Name für die Weltseele. — Diese Ideen wurden dann auch durch Dichter und Redner verbreitet, — in einer Form, dass sie selbst bei den Christen Anklang fanden. Aratus beginnt seine Sternerscheinungen mit den Versen:

Zeus sei unser Beginn, und niemals bleib' er uns Männern
Ungelobt. Voll wahrlich des Zeus sind alle des Wandels
Weg', und alle Versammlung der Welt, voll jegliche Meerflut,
Jeglicher Port; ringsum ja des Zeus bedürfen wir alle.
Seines Geschlechts auch sind wir.

Und so lässt auch Virgil [1]) einen Hirten sein Lied anfangen:

Hebt von Jupiter an, ihr Musen: des Jupiter voll ist
Alles.

Dazu kommt ein pythagoreischer Gedanke, den Virgil ebenfalls aufgenommen hat, im Landbau [2]):

Denn die Gottheit gehe durch alle
Lande sowohl, als Räume des Meers und Tiefen des Himmels.

Ferner ist Zeus als Vater vornehmlich von Aristides gefeiert, der am Schluss seiner Rede auf den Zeus von ihm sagt: er ist Aller Vater, des Himmels und der Erde, der Götter und der Menschen, der Flüsse und der Pflanzen, und durch ihn leben und haben wir, was wir haben. Und zu Anfang erklärt er den Zeus für den Anfang und Ursprung aller Dinge, der aber auch das Ende und das Maass aller Dinge in seiner Hand habe: welches in den Ausspruch zusammengefasst wird, dass Zeus von Allen allein der Anfänger und Vollender (ἀρχηγέτης und τέλειος) ist. Das stimmt wörtlich überein mit einem neutestamentlichen Ausspruch von Christus, dem Anfänger und Vollender

[1]) Virg. Eclog. III, 60.
[2]) Virg. Georg. IV, 221.

unseres Glaubens (Hebr. 12, 2); und dem Sinne nach noch näher mit den Namen, welche die Offenbarung (1, 8) ihm giebt: ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende (*ἀρχὴ καὶ τέλος*).

Hiernach geschah es, dass man von heidnischer Seite auf Uebereinstimmung mit der monotheistischen Gottesverehrung Anspruch machte. Varro meint [1], Jupiter werde auch, obwohl unter anderem Namen, von denen verehrt, welche einen Gott allein ohne Bild verehren, den Juden. Zur Rechtfertigung dieser Behauptung wird im Sinne der Heiden weiter ausgeführt [2]: das sei nicht der Jupiter der Fabellehre, sondern der, von welchem Virgil sagt: Jovis omnia plena, das heisst der Alles belebende Geist. Mit Recht also schreibe Varro den Juden die Verehrung des Jupiter zu, da derselbe durch den Propheten spreche: Erfüll' ich nicht Himmel und Erde? (Jerem. 23, 24.) — Auch im Gespräch mit Christen hatten manche Heiden, wenn sie anerkennen mussten, dass nur Ein Gott sei, die Ausrede: Gerade den verehrten sie, nur wollten sie ihn Jupiter genannt wissen [3]).

Aber auch auf christlicher Seite wurde von der geläuterten Idee des Jupiter zur Hinweisung auf den wahren Gott Gebrauch gemacht. Der Apostel Paulus selbst beruft sich

[1]) Bei Augustin. Civ. dei IV, 9. Vergl. denselben De consensu evang. Lib. I. c. 22. §. 30: Varro deum Judaeorum Jovem esse putavit, nihil interesse censens, quo nomine nuncupetur, dum eadem res intelligatur, credo illius summitate deterritus. S. auch c. 27. §. 42.

[2]) Augustin. De consensu evang. Lib. I. c. 23. §. 31.

[3]) Lactant. Div. instit. I, 11: Vana est persuasio eorum, qui nomen Jovis summo deo tribuunt. Solent enim quidam errores suos hac accusatione defendere, qui convicti de uno deo, cum id negare non possunt, ipsum se colere affirmant, verum hoc sibi placere, ut Jupiter nominetur.

in seiner Rede zu Athen (Apostelgesch. 17, 28) auf den Ausspruch des stoischen Dichters, dass wir seines Geschlechts sind. Lactantius [1]) äussert zu jenen Versen aus dem Landbau Virgils, derselbe sei nicht fern von der Wahrheit gewesen: und nach Augustinus [2]) waren Viele der Meinung, diese Verse seien von dem Einen Gott gesagt. — Allerdings durften die christlichen Apologeten vorläufig bei dieser Erklärung stehen bleiben und sie für ihre Sache geltend machen, wenn es nur darauf ankam, die Vielgötterei der Fabellehre zu beseitigen und auf Eine Grundursache zurückzukommen. Sonst verwahren sie gewissenhaft die Reinheit des christlichen Theismus gegen die hierunter verborgene Vermischung von Gott und Welt, auch gegen das Einschwärzen heidnischer Namen. Nachdrücklich weiset Lactantius jene Ausflucht der Heiden, dem höchsten Gott den Namen Jupiter zu geben, als ungereimt ab, — da Jupiter nicht ohne Frau und Tochter (Juno und Minerva) verehrt werden könne. Ueberdies, da sein Name juvans pater bedeute, so passe er nicht auf den wahren Gott, der mehr als Hülfe, nehmlich Leben und Heil uns gebe, — so dass eine solche Benennung nicht allein falsch, sondern auch als Herabsetzung der Kraft des Allmächtigen gottlos sei. Tiefer geht Augustinus an den beiden angeführten Stellen in den Gegensatz ein.

Doch meinte man früher eine alte christliche Grabschrift aus Rom [3]) zu haben, in welcher der Ausdruck

[1]) Lactant. L. c. I, 5.

[2]) Augustin. Civ. dei IV, 11.

[3]) Bei Apian. Inscript. p. 278. Gruter. Thes. p. 1050, 3. Fleetwood Syllog. p. 345, 3. Corsini Not. Graec. App. p. 15. Orelli Collect. n. 2526: Aurelio Bal | bo vita in | tegerrimo | moribusque | ornato, qui se quietio | ris perfectio | risque vitae | desiderio | ex negotiis | civilibus, in | quibus fue | rat

Jupiter Optimus Maximus geradezu auf Gott übertragen sein sollte. Zwar hielten einige, wie Scaliger, eben dieses heidnischen Ausdrucks wegen die Inschrift selbst für heidnisch; doch schien die Hoffnung der Auferstehung, die darin ausgedrückt wird, ein hinlänglicher Bestimmungsgrund, sie zu den christlichen Inschriften zu rechnen, unter denen sie von Gruter u. A. aufgeführt wird. Auch Corsini ist der Meinung und will die Inschrift, wenn auch die eine Formel nicht auf einen Heiden, die andere nicht auf einen Christen passe, deshalb nicht für apokryphisch halten, in Betracht, dass auch heidnische Formeln von den Christen theils aus Unwissenheit theils mitunter einem vermeintlich elegantern Stil zu Liebe gebraucht seien. — Der ganze Anstoss aber ist durch eine Berichtigung des Textes hinweggeräumt, wonach an die Stelle von Jupiter O. M. die Leseart Deus Optimus tritt [1]).

Aber ein interessantes Denkmal ist vorhanden, auf welchem umgekehrt Jupiter den Namen des Jehova erhält. Es ist ein Onyx [2]), der auf der einen Seite den thronen-

cum lau | de versatus | Jovis Op. Ma. | beneficio | ducto. Hic | in spe resurr | ectionis qu | iescenti lo | cus publice | datus est.

[1]) Muratori nehmlich Antiq. Ital. med. aevi T. V. Exercit. LVIII. p. 42. theilt aus seinen Papieren nach der Angabe, wie er meint, des Cyriacus Anconitanus für *Jovis Op. Ma.* die Leseart mit *exemit, Dei Optimi*, welche Verbesserung sich allerdings noch dadurch besonders empfiehlt, dass sie zu qui ein Verbum giebt, welches nicht fehlen kann, weshalb auch Mosheim Diss. ad hist. eccl. pert. Vol. II. p. 615, wo er von dieser Inschrift handelt, sie anerkennt.

[2]) Zuerst bekannt gemacht von Spon Miscell. erud. antiq. p. 298, 14. (auch in Polen. Thes. antiq. Supplem. Vol. IV. p. 1242. n. 14.) Darnach bei Matter Hist. crit. du Gnosticisme. Planches. Par. 1828. p. 94. Pl. IX, 1. Auch in meiner Abhandl. über einige Denkm. der K. Museen zu Berlin (in Niedner's Zeitschr. für die hist. Theol. 1846. H. I.) fig. 1. der Steindrucktafel.

den Jupiter zeigt, der in der Rechten das Scepter, in der Linken den Blitz hält, und zu seinen Füssen einen aufblickenden Adler; — auf der andern Seite lieset man die Inschrift *ΙΑΩ* | *CΑΒΑΩ*. Nun haben zwar die beiden Herausgeber dieser Gemme, Spon und neuerdings Matter dieser Inschrift wegen (da Jao und Sabaoth die Namen der beiden ersten Planetengeister nächst dem Jaldabaoth bei den Ophiten sind) dieselbe für gnostisch genommen, demnach für einen Beweis, dass die Gnostiker Heidenthum, genauer mythologische Vorstellungen der Griechen und Römer mit dem Christenthum vermischt hätten. Dafür mögen andere Denkmäler Zeugniss geben; — diese Gemme jedoch schwerlich, die ohne hinreichenden Grund für gnostisch gehalten wird. Denn erstens die Gnostiker hatten diese beiden, wie auch die beiden folgenden Namen (Adonaios, Eloaios) der Planetengeister aus dem Alten Testament: Jao Sabao ist nichts anderes als Jehova Zebaoth, der Herr der Heerschaaren. Das ist ein Name, der für sich verständlich genug ist, — wie er auch sonst auf Gemmen ohne Bild und mit den andern hebräischen Gottesnamen vorkommt: z. B. auf einem ehernen Ringe [1]) die drei Namen *Ἰάω Σα(βά)ω Ἀδων(α)ΐ*, — und die vier Namen *Ἰάω Σαβάω Ἐλωαΐ Ἀδωναΐ*, d. h. „Jehova der Heerschaaren mein Gott und mein Herr“ auf einem Jaspis im Monradschen Museum zu Kopenhagen [2]) von

[1]) Ficoroni Gemmae antiq. literat. P. I. Tab. VIII. n. 24. und p. 65. Matter l. c. p. 95. Pl. X, 1. Kopp Palaeogr. crit. T. IV. p. 345.

[2]) Beschr. von Thorlac. De duabus gemmis antiquit. Christian. illustrant. 1813. in s. Prolus. et Opusc. Acad. Vol. III. Haun. 1815. 8. p. 20—25. mit Abbild. Tab. I. fig. 1. 2. Die beiden Inschriften auch bei Münter Symbol. ad interpret. N. T. e marmor. gr., in s. Misc. Hafn. T. I. 1818. p. 25. Die erstere Inschrift auch bei Kopp Palaeogr. crit. T. III. p. 248.

entschieden christlichem Ursprung, da dessen andere Seite die Inschrift enthält: (Ἰη)σοῦ(ς) Χρειστὸς, Θεοῦ υ(ἱό)ς, σωτήρ (die darauf folgende letzte Zeile ist verloren gegangen). In diesen Inschriften ist eben so wenig eine gnostische Beziehung zu suchen. Zweitens, was sollten die Namen der beiden Planetengeister gegenüber der Vorstellung des Jupiter? Vielmehr ist augenscheinlich, dass der Name Jehova Zebaoth zu dem Bilde des Jupiter beide, den Jehova und den Jupiter, als identisch bezeichnet. Zur Erläuterung dient ein merkwürdiges Orakel des Apollo Clarius, in welchem Jao als der höchste Gott für identisch erklärt wird mit den drei Hauptgottheiten der griechischen Mythologie Pluto, Zeus und Helios, zu denen noch Adonis kommt, — die aber zusammen nur als Namen des Einen in der Natur zu den verschiedenen Jahreszeiten vierfach erscheinenden Gottes aufgefasst werden. Auf die Frage nehmlich: quis deorum habendus sit, qui vocatur Ἰάω, ertheilte jenes Orakel die Antwort [1]:

φράζεο τὸν πάντων ὕπατον θεὸν ἔμμεν Ἰάω
χείματι μέν τ' Ἀΐδην, Δία τ' εἴαρος ἀρχομένοιο,
Ἠέλιον δὲ θέρευς, μετοπώρου δ' ἁβρὸν Ἄδωνιν.

Nur weiset hier der Name Jao des höchsten Gottes nicht nothwendig auf das Judenthum zurück, da derselbe im Orient wie im Abendlande verbreitet war. Aber die Prädikate Jao Sabao auf der Rückseite der Gemme mit der Vorstellung des Jupiter haben sehr wahrscheinlich eine directe Alttestamentliche Beziehung. — So erscheint diese Gemme als eine Ausführung jenes Gedankens des Varro, dass Jupiter obwohl ohne Bild und unter anderem Namen auch von den Juden verehrt werde: denn auf der

[1]) Bei Macrob. Saturn. I, 18., nach der Verbesserung von Lobeck Aglaoph. I. p. 461, welcher zeigt, dass das Orakel nicht von einem Christen herrühre.

einen Seite ist das Bild des Jupiter, auf der andern Seite stehen ohne Bild die hebräischen Namen Gottes. Und zwar wird von einem auf Monotheismus gerichteten heidnischen Standpunkt jenem Bilde der Alttestamentliche Name, — nicht umgekehrt von einem Alttestamentlichen oder christlichen Standpunkt diesem Namen das heidnische Bild gegeben sein.

2. Wenn es also Berührungspunkte zwischen der heidnischen Vorstellung des Jupiter und der christlichen Gotteserkenntniss gab, jeder Vermischung jedoch von den Kirchenlehrern entgegengetreten wurde; so fragt es sich nun, wie die christliche Kunst in der Ausführung ihrer höchsten Aufgabe zu dem Jupiterideal der heidnischen Kunst sich verhalten hat?

Es wird zuvörderst nicht ohne Interesse sein, über die vollendetste Darstellung des Jupiter im Alterthum zwei Urtheile von heidnischer und christlicher Seite zu vergleichen. Der Rhetor Dio Chrysostomus [1] lässt den Phidias von seiner Statue des Olympischen Zeus sagen: nicht furchtbar, sondern als der Gott des Friedens und der Milde erscheine er, wie er schirmend auf das friedfertige und einträchtige Griechenland hinschaue; und so habe er ihn geschildert huldreich und majestätisch, in ungetrübter Klarheit, als den Geber aller guten Gaben, den gemeinsamen Vater, Helfer und Behüter der Menschen, so weit es dem Sterblichen vergönnt war, ihn zu denken und das göttliche und überschwengliche Wesen im Bilde darzustellen. — Origenes [2] dagegen, zur Würdigung der

[1] Dio Chrysost. Orat. XII. p. 215. *d.* ed. Emper. P. I. p. 248. Vergl. Grüneisen Ueber das Sittliche der bildenden Kunst bei den Griechen, in Illgen's Zeitschr. für die hist. Theol. III, 2. S. 63. f.

[2] Origen. c. Cels. VIII, 17. p. 756. *a.*

Anklage, dass die Christen keine Götterbilder hätten, bemerkt: wie die heidnischen Bildwerke verschieden — einige geringer seien, andere vollkommener, z. B. die des Phidias und Polyklet; so seien auch unter den Christen solche, die von dem allmächtigen Gott ein vollkommneres Bild machten, dass selbst der Olympische Zeus des Phidias nicht damit zu vergleichen sei, — das sei die Seele, welche Gott anschaut und ihm nachahmt, vor allen aber der, welcher nach dem Bilde Gottes gemacht ist, der eingeborene Sohn des Vaters.

Dieses Bild des unsichtbaren Gottes aufzufassen, begnügte man sich in der altchristlichen Kunst. Am wenigsten wäre es zur Zeit des Origines ein kirchlicher Gedanke gewesen, Gott Vater in menschlicher Gestalt vorzustellen. Ueberhaupt ist dies in der Kunst des christlichen Alterthums, so wie des früheren Mittelalters nicht gewöhnlich geworden. Und wenn derselbe zuweilen nach Anleitung Alttestamentlicher Theophanieen in menschlicher Gestalt gebildet ist, so erscheint er jugendlich nach dem Typus, den man dem Sohne Gottes gegeben hat [1].

Aber das Bild Christi? Hat auf dieses, zumal nach der Veränderung, die bei der Darstellung in Mosaiken mit ihm vorgegangen ist, etwa das Jupiterideal Anwendung finden können?

In dieser Hinsicht kommt eine seltsame Gemme in Betracht, auf der die Köpfe des Jupiter, des Apollo und der Diana (wie auf Delischen Münzen) abgebildet sind mit dem Monogramm Christi über dem Kopf des Jupiter und der Inschrift: vivas in deo f (d. i. feliciter). Von dieser Gemme ist, seitdem zuerst du Cange (1678) sich

[1]) Von den Bildern Gottes wird im folgenden Bande ausführlich die Rede sein.

auf sie berufen, öfters die Rede gewesen [1]: doch ist sie nicht wieder zum Vorschein gekommen, man weiss nicht, wo sie geblieben. Eben so wenig weiss man, wo sie hergekommen: und dadurch gerade ist sie merkwürdig. Nehmlich der zuerst von ihr gesprochen, du Cange, hält die Gemme für heidnischen Ursprungs und beruft sich auf sie zum Beweise, dass auch von den Heiden das Monogramm (☧) gebraucht und ihren Götterbildern beigesetzt sei. Dagegen machen Cuper und Bottari die Inschrift vivas in deo f(eliciter) als eine christliche geltend und bleiben bei der Auskunft stehen, dass die ursprünglich heidnische Gemme von einem Christen mit dem Monogramm und der Inschrift versehen sei. — Das ist allerdings das Wahrscheinlichste, wenngleich andererseits nicht nur es keines Beweises mehr bedarf, dass auch das Monogramm ☧ im heidnischen Alterthum (auf Münzen und in Inschriften) gebraucht ist, sondern auch das vivas in deo feliciter für ein sicheres Kennzeichen des christlichen Ursprungs nicht gelten kann. Allein jedes dieser Zeichen hat die Vermuthung für sich, christlich zu sein: denn vivas in deo ist ein häufiger Zuruf auf christlichen Denkmälern [2], auf denen auch das Monogramm ☧, das auf heidnischen Gemmen noch nicht nachgewiesen ist, unzähligemal vorkommt. Beide zusammen also bringen jene Wahrscheinlichkeit hervor. Und es ist anzunehmen, dass diese Zeichen von

[1]) Du Cange Diss. de infer. aevi numism. c. 24. hinter s. Glossar. med. et inf. Latin. T. III. p. 20 (in der Benedictiner Ausgabe von 1733 nicht wiederholt) und besonders abgedruckt Rom. 1755. p. 45. Cuper Not. ad Lactant. De mort. persecut. ed. Paris. T. II. p. 501. Bottari Scult. e pitt. sagr. T. I. p. 153. Passeri in Gori Thes. gemm. astrif. T. II. p. 17. T. III. p. 91. Morisani Inscript. Regin. p. 473. not. 13.

[2]) S. bei Ficoroni Gemm. antiq. liter. P. 1. Tab. VII. fig. 20: Deusdedit, vivas in deo, und dazu p. 55. — Vergl. unten §. 25.

einem Christen den heidnischen Bildern der Gemme hinzugefügt seien, — entweder um denselben überhaupt gleichsam eine christliche Weihe zu geben, wie in derselben Absicht von den Christen nicht selten heidnische Denkmäler mit dem Kreuze bezeichnet wurden. Oder wahrscheinlicher, um durch das Monogramm über dem Haupt Jupiters dasselbe zu einem Christuskopf (nicht dem Kopf eines Apostels, wie Bottari annimmt) zu stempeln, — neben welchem Sonne und Mond als Apollo und Diana vorgestellt wären, wie es im Mittelalter gewöhnlich war, über dem Bilde des Gekreuzigten Sonne und Mond in menschlicher Gestalt erscheinen zu lassen.

Eine solche Uebertragung der Physiognomie Jupiters auf Christus darf im früheren Mittelalter nur als Ausnahme gelten. Man konnte sich beide nur im Gegensatz denken.

Von diesem Gegensatz giebt eine merkwürdige Geschichte Zeugniss, welche zuerst von Theodorus Lector im sechsten Jahrhundert erzählt, von Johannes Damascenus wiederholt, auch von Cedrenus zum J. 462 n. Chr. kurz erwähnt wird [1]). Ein Maler habe das Bild Christi gemalt in der Gestalt, in welcher die Heiden den Jupiter vorstellen. Dies sei geschehen, wie es geheissen habe, im Auftrag eines Heiden, damit die, welche es sähen, glaubten, dem Erlöser werde die Verehrung dargebracht, die in der That dem Jupiter galt. Dem Künstler seien aber beide Hände verdorrt, bis auf das Gebet des Bischofs Gennadius von Constantinopel ihm ihr natürlicher Gebrauch wiedergegeben wäre. — Was auch an der Geschichte wahr oder erfunden sein mag, so scheint doch daraus zu folgen: erstens, dass der Versuch gemacht ist, Christus

1) Theod. Lect. Hist. 1, 15. ed. Reading p. 566. vergl. p. 588. Joh. Damasc. De imag. Orat. III. Opp. T. I. p. 386. *e.* Cedren. Hist. Comp. p. 348. ed. Par. T. I. p. 611. ed. Bonn.

nach dem Typus des Jupiter abzubilden; zweitens, dass ein solches Unternehmen von der Kirche gemissbilligt wurde, da man darin ein verstecktes Heidenthum sah.

Das Bedenken ist desto weniger ohne Grund, so lange der heidnische Cultus neben dem christlichen herging, — wo man jeglicher Vermischung vorzubeugen hatte.

Wie sich aber zu einer andern Zeit hin und wieder die Meinung gestellt hat und was überhaupt von einer solchen Nachbildung zu halten ist, darauf werde ich weiterhin bei den mythologischen Vorstellungen der späteren Zeit (§. 20.) zurückkommen.

§. 16. Die Götter als Dämonen.

Während in den bisher bemerkten Fällen heidnische Typen für die Darstellung Christi ausnahmsweise angewendet sind, ist umgekehrt für die Darstellung heidnischer Götter die Anwendung eines christlichen Typus oder vielmehr Antitypus zu bemerken, die aus einer herrschenden Auffassung des christlichen Alterthums hervorgegangen ist.

Die Christen, die aus dem Heidenthum übergetreten waren, gaben mit der Anbetung der alten Götter nicht sofort den Glauben an ihre Existenz auf. Es musste schwer werden, jene Wesen, unter deren Einfluss sie bisher ihr Leben gestellt hatten, deren Machterweisung sie wahrgenommen zu haben glaubten, für Nichts anzusehen. Und da das Christenthum wie ein Reich Gottes, so ein Reich des Bösen anerkennt, welchem vormals angehört zu haben diejenigen, welche in das erstere eintraten, sich bewusst wurden (vergl. Apostelgesch. 26, 18.); so lag es auch von dieser Seite nahe, die Götter für wirkliche aber böse Wesen zu halten, — für abtrünnige dem höchsten Gott feindliche Geister, welche die Menschen zur Abgötterei verführten. Eine Spur davon zeigt sich

wohl in der jungen korinthischen Gemeinde, in der auch heidenchristliche Glieder an dem Genuss von Opferfleisch Anstoss nahmen, weil sie dadurch mit den Götzen selbst als bösen Geistern in Berührung zu kommen fürchteten [1]. Aber auch bei den späteren Juden herrschte diese Ansicht von den heidnischen Göttern, — nach Ps. 96, 5: „denn alle Götter der Heiden sind Dämonen", wie es auch ausgesprochen wird Baruch 4, 7: „ihr habt den, der euch erschaffen hat, entrüstet, in dem, dass ihr nicht Gott, sondern den Teufeln geopfert habt." Hiernach ist dieselbe auch auf die alte Kirche übergegangen. Es entsteht sogar der Schein, als ob der Apostel Paulus sie getheilt habe (wie er auch von Luther und Calvin verstanden ist), wenn er sagt [2]: dass die Heiden, was sie opfern, den Teufeln und nicht Gott opfern. Und bei den Kirchenlehrern, obwohl bei ihnen das euhemeristische System herrschend war, ist sie ganz verbreitet. Nach Justin dem Märtyrer [3] sind die Dämonen (deren Genealogie er auch angiebt von den gefallenen Söhnen Gottes, nach 1. Mos. 6, 4.) Götter genannt und jeder mit dem Namen, den er selbst sich gegeben. Auch Origenes [4] erklärt: Verehrung von Dämonen ist all der vermeintliche Götterdienst der Heiden an Altären, vor Statuen und in Tempeln; denn alle Götter der Heiden sind Dämonen. Und Gregor von Nyssa [5] bezeichnet es als eine allbekannte Thatsache, dass alle Theile

1) Vergl. Neander Apost. Zeitalter I. S. 333.

2) 1. Cor. 10, 20. (nach 5. Mos. 32, 17.) vergl. 1. Cor. 8, 5. S. Usteri Paulin. Lehrbegr. 4. Aufl. S. 419. und bes. Billroth zu den beiden Stellen im ersten Cor. Br. Dagegen Neander a. a. O. II. S. 697 f.

3) Justin. Mart. Apol. I. c. 5. ed. Maran. p. 46. Apol. II. c. 5. p. 92.

4) Origen. c. Cels. VII, 69. T. I. p. 743. *c*.

5) Greg. Nyss. Orat. catech. c. 18. ed. Krabinger p. 38.

der Welt einst eingenommen waren von dem Truge der Dämonen, der durch götzendienerischen Wahn über das Leben der Menschen Gewalt bekommen. Eben so die lateinischen Apologeten. Tertullian [1]) sagt in seiner Schutzschrift an den Scapula: ihr haltet die für Götter, die wir für Dämonen erkennen. Und Minucius Felix [2]) beruft sich auf das Zeugniss der vermeintlichen Götter (eines Saturn, Serapis, Jupiter) selbst, dass sie Dämonen seien, da sie bei dem wahren Gott beschworen erzittern und von den Besessenen ausfahren. Augustinus [3]) endlich giebt als die Summe seiner Belehrung über die Götter an: sie seien unreine Geister und boshafte, trügerische Dämonen.

Hiernach erhält sich dieselbe Ansicht im Mittelalter [4]), — in welchem auch eine merkwürdige Malerei von ihr Zeugniss giebt.

In der christlichen Kunst war natürlich selten Veranlassung, heidnische Götter vorzustellen. Aber auch eine persönliche Darstellung des Teufels war dem christlichen Alterthum fremd: er ward nicht anders als symbolisch durch die Schlange abgebildet. Persönlich aber ist er vorgestellt in einem byzantinischen Miniaturbild der Versuchung Christi, welches eine Pariser Handschrift der Predigten des Gregor von Nazianz aus der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts enthält [5]): er erscheint in ganz

[1]) Tertull. ad Scapul. c. 2. Vergl. dessen Apologet. c. 20: dei nationum daemonia.

[2]) Minuc. Fel. Octav. c. 27.

[3]) Augustin. Civ. dei IV, 1. vergl. VIII, 26. und De consensu evang. Lib. I. c. 15. §. 23, wo er die Götter in eine Klasse stellt mit den Dämonen der Besessenen im N. T.

[4]) Vergl. Jac. Grimm Deutsche Mythol. 2. Ausg. S. 870. 957. und Ueber zwei entd. Gedichte u. s. w. (Phil. und histor. Abhdl. der Berl. Akad. 1842) S. 20.

[5]) Waagen Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 209. n. 21, *b*.

menschlicher Gestalt, nur mit Flügeln und von grauer Farbe. In derselben Handschrift nun ist ein Miniaturbild, in welchem ein Anhänger der heidnischen Religion den Kaiser Julian Apostata auf eine Anzahl Götter aufmerksam macht, welche von den Christen verfolgt in einer Höhle sich verborgen hatten: — diese Götzen aber sind ganz wie der Teufel in dem andern Gemälde gebildet [1]).

B. Aus der Heroenwelt.

Es war in der alten Kirche nicht ungewöhnlich zwischen Personen der heiligen Geschichte und Heroen eine Parallele zu ziehen, — in Bezug theils auf deren Heldenthaten, wodurch sie das Land von verderblichen Einflüssen befreit, theils auf deren Einfluss und Unterricht, wodurch sie um Cultur und Gesittung des Volkes Verdienst erworben. Es sind dies namentlich Orpheus, Triptolemus, Hercules und Theseus.

Von einigen dieser Parallelen hat auch die altchristliche Kunst Gebrauch gemacht.

§. 17. Orpheus.

1. Vor Allen ist *Orpheus* als ein Typus Christi aufgenommen worden. Und zwar nach der Fabel, die zuerst bei Simonides und den Tragikern vorkommt, dass er durch seinen Gesang wilde Thiere, Vögel, selbst Bäume und Felsen angezogen habe. Eine Scene, die namentlich auf alexandrinischen Münzen des Antonin und Marc Aurel sich dargestellt findet [2]).

[1]) Waagen Kunstwerke und Künstler in Paris. S. 214. n. 39.

[2]) Eine solche Münze Marc Aurel's, auf welcher Orpheus erscheint die Leier spielend, umgeben von vielen Thieren, ist abgebildet bei Mionnet Descript. des Médaill. Suppl. T. IX. zu p. 24. fig. 3.

Gemäss dieser Vorstellung sieht man den Orpheus in zwei Wandgemälden im Cömeterium des Callistus [1]. In beiden erscheint er sitzend zwischen zwei Bäumen, mit einer phrygischen Mütze bedeckt und eine Leier spielend, welche das einemal fünf, das anderemal vier Saiten hat; zahme und wilde Thiere, welche sein Spiel herbeigelockt hat, hören ihm aufmerksam zu: Tauben und ein Pfau, welche auf den Bäumen sitzen, — ferner in dem einen Gemälde ein Pferd, zwei Schaafe, eine Schlange, eine Schildkröte, ein Häschen zu den Füssen eines Löwen und ein Hund; in dem andern ein Rind, zwei Kameele und zwei Löwen. Der christliche Ursprung dieser Gemälde ist evident durch die dabei stehenden biblischen Geschichten: in dem letztern, welches ein Wandgemälde ist, sieht man oberhalb des Orpheus Maria mit dem Kinde und Moses, welcher Wasser aus dem Felsen schlägt, — in dem erstern, einem Deckengemälde, sind ringsherum zwischen ländlichen Scenen vorgestellt: David mit der Schleuder, Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, Daniel in der Löwengrube und Christus, der den Lazarus auferweckt. Eine sinnvolle Zusammenstellung: denn jene Alttestamentlichen Scenen geben Zeugniss, wie der Mensch in seiner Schwäche, wenn er mit göttlicher Kraft ausgerüstet ist, nicht allein einer rohen menschlichen Gewalt, sondern selbst der Natur obsiegt, ihre Gaben ihr abnöthigt, ihre Schrecken zähmt — dies alles aber als Vorbild Christi, der in angeborener Herrlichkeit die Wunderkräfte in sich vereinigt, wie er selbst auch als Herr über den Tod dort vorgestellt ist.

[1]) Das eine bei Bosio p. 239. Aringhi T. I. p. 547. Bottari T. II. Tav. LXIII. d'Agincourt Pittur. Tav. VI, 3. Münter Sinnb. H. I. Taf. III. n. 64. Kinkel Gesch. der bildenden Künste bei den christl. Völkern. S. 42. 202. Taf. VI, *a.* — Das andere bei Bosio p. 255. Aringhi T. I. p. 563. Bottari T. II. Tav. LXXI.

Von andern altchristlichen Denkmälern, auf denen die Vorstellung des Orpheus sich findet, sind zuerst zwei noch unedirte marmorne Sarkophage in Rom zu nennen, — wenn anders dieselben christlich sind [1]. Auf den bisher bekannt gemachten christlichen Sarkophagen kommt sie nicht vor.

Ferner eine Lampe im Antikenkabinet zu Paris [2] und eine Gemme, ehemals im Museum Vettori [3], jetzt vermuthlich im christlichen Museum des Vatican; — desgleichen drei Stoschische Gemmen, vermuthlich christlichen Ursprungs, ein Karneol und zwei antike Pasten im Museum zu Berlin [4]: auf der einen dieser Pasten (n. 157) erscheint Orpheus mit phrygischer Mütze neben einem Baum sitzend und zur Lyra singend, um ihn her ein Bär, ein Centaur, ein Löwe und andere Thiere.

Den Mosaiken der christlichen Kirchen aber ist das Bild fremd geblieben. Eben so wenig findet es sich in

[1] Welcker zu Philostr. Imag. p. 611. führt, ohne weitere Bezeichnung, als mit der Note infelicis aevi, sowohl diese Sarkophage als jene beiden Wandgemälde an. Er fügt hinzu (p. 612), dass in dem einen dieser Reliefs dem Orpheus zuhören ausser zwei grossen Lorbeerbäumen zweimal zwei Schaafe und zwei junge Satyrn, — in dem andern ein Löwe, Wolf, Hirsch, Stier, Pferd und Rabe.

[2] Deren Raoul-Rochette gedenkt, Mém. sur les antiq. chrét. I. p. 27. not. 2. III. p. 232. Die versprochene Abbildung ist dort aber nicht erschienen.

[3] Erwähnt von Mamachi Orig. et antiq. Christ. T. III. p. 81. not. 2.

[4] Beschrieben von Tölken Erkl. Verzeichn. der antiken vertieft geschn. Steine der K. Preuss. Gemmensammlung. Kl. IV. Abth. 2., n. 157 — 159. S. 272. s. die Bemerkung zu n. 158. — Eine Abbildung jenes Karneols habe ich zu meiner Abhandl. über einige Denkm. der K. Museen zu Berlin, fig. 4. der Steindrucktafel, gegeben.

Miniaturen, — wie es überhaupt von der Kunst des Mittelalters nicht wiederholt ist. Zwar hat man in einem Miniaturbild aus dem zehnten Jahrhundert, in dessen Mitte ein Mann die Leier spielend, umgeben von Schaafen und Ziegen vorgestellt ist, den Orpheus erkennen wollen [1]. Allein dies Bild, welches eins der oben (§. 4, 9. S. 25) erwähnten Miniaturen aus einem Psalterium zu Paris ist, stellt nicht den Orpheus, sondern den David dar (vergl. unten §. 54.).

Diese Vorstellung nun des Orpheus und die darin enthaltene Deutung seiner Geschichte und Person auf Christus findet theils eine künstlerische, theils und zunächst eine theologische Erklärung.

Eine solche Deutung nehmlich ist schon durch die ältesten Kirchenlehrer eingeleitet, bei denen aber Orpheus nicht sowohl als Typus, sondern vielmehr als Antitypus Christi erscheint. Zuerst Clemens von Alexandrien zu Ende des zweiten Jahrhunderts gedenkt [2] jenes Mythus, dass dieser Thracische Sophist allein durch seinen Gesang wilde Thiere gezähmt und Bäume verpflanzt habe; erklärt dann aber den Orpheus und Andere seines Gleichen für Betrüger, die unter dem Schein der Musik die Sitten verdorben, die Menschen zuerst zum Götzendienst geleitet und so sie durch Gesang und Zauberei in die äusserste Knechtschaft gestürzt hätten. Nicht so mein Sänger, — fährt er fort, der gekommen ist, die bittere Knechtschaft der tyrannischen Dämonen zu brechen: er allein von allen hat das schlimmste Wild, die Menschen, gezähmt, nehmlich die Vögel, das sind die Unbeständigen unter ihnen, das Gewürm, die Trügerischen, und Löwen, die Leiden-

[1]) Duval Monum. des arts du dessin rec. par le B. Denon. T. I. zu Pl. XXXIX.

[2]) Clem. Alex. Cohort. ad Graec. c. I. p. 2—4. ed. Potter.

schaftlichen, so wie Säue, die Genusssüchtigen, auch Wölfe, die Räuberischen und Steine und Klötze, die Thörichten. Clemens beruft sich für diese Symbolik auf die Worte Christi selbst, der die Heuchlerischen Otterngezücht (Matth. 3, 7), die Räuberischen Wölfe in Schaafskleidern (Matth. 7, 15) genannt und gesagt habe: Gott vermöge auch aus den Steinen dem Abraham Kinder zu erwecken (Matth. 3, 9). So habe Christus, der Unwissenheit und Herzenshärtigkeit der wahrhaft Versteinerten, die an Steine glaubten, sich erbarmend, in ihnen den Samen der Frömmigkeit und Tugend erweckt und solche Steine wie alle jene wilden Thiere durch himmlischen Gesang in gesittete Menschen verwandelt. — Denselben Vergleich macht Eusebius in seiner Lobrede auf Kaiser Constantin [1]: dass, wie Orpheus nach hellenischem Mythus durch Gesang und Saitenspiel die wilden Thiere gezähmt und selbst Bäume [2] verpflanzt haben solle; so habe dagegen das allharmonische Wort Gottes, nachdem es menschliche Natur angenommen, die wilden und thierischen Leidenschaften der Seele durch die Arzenei der göttlichen Lehre geheilt. Bemerkenswerth ist, wie Eusebius den Typus weiter entwickelt und nicht bloss auf das Werk, sondern auf die Person Christi bezieht: gleich der Leier des thracischen Sängers sei die menschliche Natur, welche der Sohn Gottes angenommen, das

[1]) Euseb. Orat. de laud. Constantin. c. 14. p. 760 ed. Reading.

[2]) Beiläufig zu bemerken, die Leseart an dieser Stelle: *πιστεύεται ἄψυχος λύρα τιθασσεύειν τοὺς θῆρας, καὶ δὴ καὶ τὰ δένδρα, τὰς φηγοὺς μεταβάλλειν*, obwohl schon Lowth und neuerdings Heinichen *τὰ δένδρα* hat ändern wollen, ist vollkommen sicher. Dies erhellt aus der Vergleichung mit der angeführten Stelle des Clemens p. 2, die Eusebius offenbar vor Augen gehabt hat, wo es auch heisst: *καὶ δὴ τὰ δένδρα, τὰς φηγοὺς μετεφύτευε.*

Instrument (Organ) gewesen, wodurch er gewirkt, — besonders indem er den kranken Seelen, die das Göttliche in der Creatur suchten, ihrem Suchen entgegenkommend als den Mensch gewordenen Gott sich dargestellt habe. — Abgesehen von dieser, weniger populären Vorstellung, besteht der Antitypus also darin, dass was Orpheus in der leiblichen und unvernünftigen Natur gewirkt, von Christus in der geistig-sittlichen Welt vollbracht sei, was bei jenem nur Zauberei gewesen oder Fabel, bei diesem in göttlicher Kraft und Wahrheit bestehe.

Uebrigens ist bei Eusebius die Verwerfung des Orpheus nur leise angedeutet: — es ist das auch nur die eine Seite der Meinung, die über ihn in der alten Kirche herrschte. Von der andern Seite ward er eben so gefeiert als Vorläufer der reinen Lehre, auf Grund der ihm beigemessenen Orphischen Gesänge. Beides wird schon um die Mitte des zweiten Jahrhunderts zusammengefasst von Justin dem Märtyrer [1]: Orpheus, sagt er, sei der erste Lehrer des Polytheismus gewesen und habe 360 Götter gelehrt; später aber widerrufen und seinem Sohn Musäus, sowie den andern, die ihn hörten, den Einen Gott verkündigt in einer Weise, als habe er die Grösse Gottes von Angesicht geschaut. —

Hieraus erhellt, in welchem Sinn und mit welchem Recht auf altchristlichen Denkmälern Christus unter dem Bilde des Orpheus vorgestellt ist.

Dazu gab es aber noch eine besondere Veranlassung in einer verwandten, seit ältester Zeit unter den Christen auch künstlerisch ausgeprägten Vorstellung. Es ist jenes vorzüglich beliebte und so oft wiederholte Bild von dem guten Hirten, der die Schaafe führet und sie mit Namen rufet, welche seine Stimme kennen und ihm nach-

[1] Justin. Mart. Cohort. ad Gr. c. 15. p. 18. *b.* c. 36. p. 33. *d.*

folgen (Joh. 10, 3. 4. 27.). Offenbar ist die Vorstellung des Orpheus hiezu ein Seitenbild: und beide Vorstellungen ergänzen sich. Denn in diesem Gegensatz wird durch den guten Hirten (der zuweilen auch die Hirtenflöte in der Hand hat) mit seinen Schaafen, deren eines, das verlorene und wiedergefundene, er häufig auf der Schulter trägt, Christus bedeutet, wie er gesandt ist zu den verlorenen Schaafen des Hauses Israel (Matth. 15, 24); — während Orpheus mit der Leier, umgeben von wilden Thieren, die Wirksamkeit Christi in der Heidenwelt bezeichnet.

2. Gegenüber diesem von der Kunst hergenommenen und der Fabel bedürftigen Typus von der Macht der Musik ist ein besonders schönes Bild für die Wirksamkeit Christi und seiner Jünger, welches unmittelbar an die Natur sich anschliesst, ausgezeichnet durch edle Einfachheit und Verständlichkeit, das vom *Säemann*, — welches Christus selbst dazu geweiht hat.

Das führt denn in der mythologischen Anknüpfung auf die Gaben der Ceres zurück und die Aussendung des Triptolemus, der von der versöhnten Göttin sie empfängt und auf seinem Flügeldrachenwagen durch die Länder verbreitet, — eine Vorstellung, die auf antiken Denkmälern häufig sich findet. — Und wirklich ist hiernach *Triptolemus* für einen Typus des Apostels Paulus genommen worden. Der Apostel Paulus, sagt Isidorus von Pelusium [1]), durchzog, dem beflügelten Ackermann gleich, die ganze Erde und streute unter den Unwissenden die göttliche Botschaft aus.

In der christlichen Kunst jedoch ist von diesem Typus kein Gebrauch gemacht. Was weniger auffällt, als dass

[1]) Isidor. Pelus. Lib. III. ep. 176. p. 326. Vergl. Creuzer Symbol. IV, 340.

auch die Parabel vom Säemann, ohne die mythologische Beziehung, als ein rein aus der Natur hergenommenes Bild, im christlichen Alterthum niemals zu einer Kunstvorstellung benutzt ist.

§. 18. Hercules.

Zu der andern Klasse von Typen, im Unterschied von den eben genannten, die auf die Segnungen des Friedens sich beziehen, gehören solche Heroen, die ihrer Heldenthaten wegen gefeiert sind.

Unter diesen würde Hercules voranstehen, dem man im christlichen Alterthum, wie in neuerer Zeit verschiedentlich eine typische Bedeutung beigemessen hat, — nicht allein in Beziehung auf den Simson und Jonas, sondern sogar auf den Apostel Petrus, vielleicht auch auf Christus selbst. Doch lässt sich dieser Typus in christlichen Kunstvorstellungen nicht nachweisen.

1. Erstens nehmlich findet sich in der Grabschrift eines fünfjährigen Mädchens, wie es scheint aus Arabien [1]),

[1]) Bei Osann. Syllog. p. 404, 7.:

[τῆς Ἀραβίας]
ἐτῶν πέντε Ἔτια Δ.
[Σευῆρα θυγάτηρ Ζηνο(βί)-
ου μηνῶν ζ. ἀπὸ αὐ-]
τῆς τῆς πόλεως Νιλώου.
credo
quia redemt(or)
r(e)su(rgit)
Ἡρακλεῖ ἀρχηγέτει.

Die eingeklammerten Zeilen finden sich zwar nicht bei Osann; aber in einem andern Exemplar der Inschrift, welches Montfaucon Antiq. expl. T. V. p. 70. Pl. XXXI, — und authentisch nach dem in Aquileja befindlichen Denkmal Bertoli Antich. d'Aquil. p. 335, 485., so wie nach ihm Muratori Thes.

am Ende neben dem Bekenntniss: *Credo, quia redemtor resurgit*, die Widmung Ἡρακλεῖ ἀρχηγέτει, welche, wie Böckh vermuthet, auf den Tyrischen Hercules (der auch sonst in Inschriften als ἀρχηγέτης vorkommt) zu beziehen ist. Da aber jene Inschrift ausserdem nur den Erlöser nennt, so fragt sich, in welchem Verhältniss zu diesem der Hercules gedacht ist. Entweder ist er ohne alle Beziehung neben demselben hingestellt, — oder wahrscheinlich ist er als Typus aufgefasst und zwar als Typus Christi: denn Hercules wird hier gefeiert als ἀρχηγέτης, wie anderwärts (s. z. B. oben §. 9, 1.) als σωτήρ: Christus aber heisst ἀρχηγὸς καὶ σωτὴρ (Act. 5, 31), ferner ἀρχηγὸς τῆς σωτηρίας (Hebr. 2, 10. vergl. 12, 2.), auch ἀρχηγὸς τῆς ζωῆς (Act. 3, 15). Jedenfalls haben wir hier, falls nehmlich der Schluss der Inschrift ächt ist, eine merkwürdige Vermischung christlicher und heidnischer Vorstellungen [1].

p. 1941, 5. und Corsini Not. Gr. p. 21. mittheilt: in diesem Exemplar aber fehlen die vier letzten Zeilen von Credo an. Nun giebt Bertoli eine Abbildung des Denkmals, welche Muratori wiederholt, — woraus man sieht, dass vor τῆς Ἀραβίας der Anfang fehlt, — aber dass mit dem Wort Νιλώου die Inschrift zu Ende ist: denn darauf folgt eine bildliche Darstellung, eine Rebe, an der eine Taube pickt, und zwei betende Figuren. Daraus folgt, dass entweder der Schluss Credo etc. unächt ist, oder dass es auf dies fünfjährige Mädchen zwei ganz ähnliche, aber verschiedene Inschriften gegeben habe, was freilich unwahrscheinlich ist. — Böckh gedenkt beiläufig dieser Inschrift nach Osann, Corp. Inscr. zu n. 2271. T. II. p. 229. und bemerkt von ihr: ad mulierem Arabicam Christianam pertinet.

1) In dieser Hinsicht ist noch eine Inschrift, jetzt im Museum der Alterthümer in Paris, zu bemerken (bei Clarac Musée de Sculpt. T. II. P. 2. p. 953. n. 561. Osann Griech. u. röm. Inschr. n. 140. in der Zeitschr. für die Alterthumswiss. 1840. S. 323. f.), in welcher L. Valerius Telesphorus eine Ara weiht dem HERCULI-AO: man erklärt dies entweder durch Herculi Jao oder durch Herculi *Α Ω*, das letztere im Sinn von Apocal. 22, 13. Vielleicht lässt sich aber AO durch aeterno auflösen,

Aber nur im Gedanken, nicht in einem künstlerischen Typus.

2. Wenn man aber in neuerer Zeit gemeint hat, auf einem Kunstdenkmal des christlichen Alterthums den Hercules als Typus des Petrus zu finden, so beruht das auf einem Irrthum.

Allerdings nehmlich sind auf dem hölzernen Stuhl Petri, der in der bronzenen Kathedra der jetzigen Peterskirche eingeschlossen ist, die Thaten des Hercules vorgestellt (s. oben §. 7, 3.). Dies hat denn selbst bei Katholiken Bedenken erweckt, ob es auch der ächte Stuhl Petri sei. Worauf der Geschichtschreiber der Peterskirche erwidert [1]: die Bilder des falschen Gottes, der die Ungeheuer zähmt, möchten sie von Anfang an oder später zur Verzierung an dem Stuhl angebracht sein, bedeuteten die göttliche Kraft des Petrus, der gleich einem Hercules die Ungeheuer der falschen Götter durch Wunder und Lehre auf's glücklichste bezwungen habe. Hierauf hat denn auf der einen Seite Marangoni [2] sich bemüht, die alten Gläubigen wegen einer solchen Verwendung heidnischer Figuren gegen den Vorwurf der Fälschung oder des Aberglaubens in Schutz zu nehmen, indem er sich vornehmlich darauf beruft, dass ja die Heiden unter dem Bilde des Hercules eigentlich nur den Simson vorgestellt hätten; — während auf der andern Seite Münter [3] seine Verwunderung darüber auslässt, dass diese vermeintliche Copie des Simson je ein Symbol des Apostels Petrus habe

eine Abkürzung, die, wenn auch sonst nicht gebräuchlich, nicht ohne Analogie wäre, — und unter dem Hercules aeternus würde wohl der Sonnenheros gemeint sein. — Ich werde auf diese Inschrift an einem andern Ort ausführlicher zurückkommen.

[1]) Bonanni Templi Vaticani histor. Rom. 1700 f. p. 110.

[2]) Marangoni Delle cose gentilesche p. 48—50.

[3]) Münter Sinnb. II. S. 61.

werden können. — Alles dies fällt zusammen, nachdem erkannt ist, dass jene Bildwerke sammt dem ganzen Stuhl kein christliches, sondern ein heidnisches Denkmal sind, — welches, wie so viele andere Denkmäler des Alterthums, zu kirchlichem Gebrauch verwendet worden, ohne dass man durch die darauf abgebildeten mythologischen Scenen sich beirren liess: eine Beziehung also ist darin gar nicht zu suchen (vergl. oben §. 7.).

3. Was aber den Simson betrifft, so hat man freilich im christlichen Alterthum den Hercules mit demselben in Parallele gebracht. Jedoch ist nicht sowohl Hercules als Typus des Simson genommen, sondern man meinte damals, die Heiden hätten aus dem Simson den Hercules gemacht [1]), wie man überhaupt geneigt war, das Alte Testament zur Erklärung der Mythen und Sagen des Alterthums heranzuziehen. — Umgekehrt nun hätte die in der antiken Kunst häufig ausgeführte Vorstellung des Hercules, der den Löwen zerreisst, einen Typus geben können für dieselbe Scene aus dem Leben des Simson: diese ist aber in der altchristlichen Kunst niemals dargestellt worden.

4. Desto häufiger ist die Darstellung des Jonas, wie er vom Wallfisch verschlungen und wieder ausgespieen wird, als ein Symbol der Auferstehung. Und ähnliche Ereignisse hat allerdings die Heroengeschichte, insbesondere die des Hercules aufzuweisen. Nach einer Erzählung des Hellanicus [2]) begab es sich, dass Hercules, um die Hesione zu befreien, die von ihrem Vater Laomedon einem Meerungeheuer zum Opfer ausgesetzt war, durch

[1]) Augustin. Civ. dei XVIII, 19.

[2]) Hellanic. Fragm. 137. p. 161—163. ed. 2. Sturz. — So ist auch *Jason* als Sieger über den Drachen vorgestellt auf dem Grunde einer zu Cäre gefundenen Schale, s. Welcker im Rhein. Mus. Jahrg. III. 1835. S. 503

den Rachen in den Bauch des Unthiers eindrang, wo er die Eingeweide desselben verwüstete. Bestimmter wird die Parallele durch einen erst im Mittelalter hinzugefügten Zug, da nehmlich Tzetzes [1]) meldet, Hercules sei herausgekommen, nachdem er *drei Tage* in dem Meerungeheuer zugebracht habe.

Wenn man aber meint [2]), der Analogie mit solchen heidnischen Traditionen verdanke die Geschichte des Jonas die Celebrität, deren sie sich bei den ersten Christen erfreute; so ist das gewiss irrig. Dass dieselbe, vornehmlich die beiden Scenen mit dem Wallfisch, bei den Christen so beliebt geworden, hat seinen Grund in der Deutung, die Christus selbst (Matth. 12, 40) der Geschichte gegeben, als einem Vorbild seiner Auferstehung.

Eben so wenig scheint die junge christliche Kunst antike Vorbilder dieser Art gehabt zu haben, um die Geschichte des Jonas darnach zu bilden. Denn die Befreiung der Hesione ist überhaupt nur selten vorgestellt, und wo sie sich findet, kommt Hercules mit dem Meerungeheuer in keine Berührung. In einem Herculanischen Gemälde [3]) sieht man ihn ein Felsstück nach dem Unthier werfen, — welches auch mit dem Wallfisch, wie er in christlichen Bildern erscheint, den Jonas verschlingend oder ausspeiend, gar keine Aehnlichkeit hat. In einem Mosaik der Villa Albani [4]), in welchem nur der Kopf des getödteten Ungeheuers aus dem Meere hervorragt, ist derselbe von einem Pfeil durchbohrt und Hercules geht mit Bogen und Pfeilen in der Hand. Auf einem

[1]) Schol. Lycophr. v. 34. T. I. p. 328. Müller.
[2]) Raoul-Rochette Mém. sur les antiq. chrét. I. p. 20.
[3]) Pittur. ant. d'Ercol. T. IV. Tav. 62.
[4]) Winckelmann Monum. ined. n. 66. Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 555.

Sarkophag vom Ende des zweiten Jahrhunderts im Museum zu Cöln [1]) steht Hercules dem getödteten Ketos gegenüber mit Keule und Apfel in den Händen. — Von einem Typus für die Darstellung des Jonas ist keine Spur.

5. Endlich wie auf den Münzen heidnischer Kaiser das Bild des Hercules auf diese selbst bezogen wird, so könnte es dieselbe typische Bedeutung haben auch auf einer Silbermünze des Gratian [2]) († 383) mit der Aufschrift VOTA PUBLICA: Hercules erscheint hier nackt, stehend, die Rechte hält er an den Mund, mit der Linken trägt er die erhobene Keule und die Löwenhaut. — Mit Recht wundert Eckhel sich, dass noch zu der Zeit, auf der Münze eines dem Heidenthum so feindlichen Kaisers eine solche Vorstellung Platz gefunden habe.

Um in der Erklärung sicher zu gehen, wird man vergleichen müssen, in welchem Sinn das Bild des Hercules sonst auf römischen Münzen vorkommt, wo es so häufig ist. Zuerst nun erscheint dasselbe auf auswärts geprägten Münzen Nero's [3]), um diesem als Hercules zu schmeicheln. Dann aber enthält eine Münze des divus Trajanus von römischem Gepräge eine allegorische Vorstellung, worin derselbe in der Gestalt des Hercules wegen seines Sieges über die Parther einen Triumphzug anführt [4]). Und auf einer Münze Hadrian's [5]) ist die Geschichte

[1]) Welcker Sarkophag im Museum zu Cöln, in den Jahrb. des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande. H. VII. 1845. S. 115. Taf. III. IV. fig. 1.

[2]) Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 483. und not. 4. Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 159. cf. p. 157.

[3]) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 278.

[4]) Ibid. p. 442.

[5]) Ibid. p. 506. Zweifelhaft ist es, ob Hadrian auch Hercules Romanus genannt und ob er mit der Löwenhaut als Hercules vorgestellt ist, s. Eckhel l. c. p. 506. 509.

des Hercules am Scheidewege auf ihn angewendet. Vor allem aber Commodus, der die Erscheinung und die Thaten des Hercules nachäffte, eignete auch den Namen eines römischen Hercules sich an, wie derselbe auf Münzen des Jahres 192 n. Chr. mit dem Bilde des Hercules erscheint [1]). Ebenso findet sich das Bild (oder die Attribute) des Hercules mit der Aufschrift Herculi Romano auf Münzen des Postumus und Probus [2]). Maximian endlich erhielt geradezu den Beinamen Herculius, so wie Diocletian sich Jovius nannte im J. 286: daher auf ihren Münzen Jupiter und Hercules vorgestellt sind [3]). Und dieser Name ging auch auf den Adoptivsohn des ersteren, den Constantius Chlorus, über [4]). — Andererseits erscheint das Bild des Hercules häufig auf römischen Münzen aus Verehrung gegen den Heros. Zuerst liess Antoninus Pius nach dem Eifer, mit welchem er überhaupt das römische Alterthum umfasste, auch die Tödtung des Cacus durch den Hercules und was daran sich knüpft, aber auch andere Thaten des Hercules auf die römische Münze setzen [5]). Desgleichen finden sich viele Thaten des Hercules auf Münzen des Postumus [6]). Einfach aber wird Hercules gefeiert auf Münzen schon unter Hadrian als Gaditanus; als pacifer unter L. Aurelius Verus (im J. 164) und Probus (im J. 278) [7]). Besonders verehrte Septimius Severus den Hercules und Bacchus, denen er

1) Eckhel Doctr. numm. T. VII. p. 131. cf. p. 126.
2) Ibid. p. 444. 504.
3) Ibid. T. VIII. p. 9.
4) Ibid. p. 30. cf. p. 28. — Galerius Maximianus nahm zu einem Omen für sich das Bild des Hercules, der in der Wiege zwei Schlangen erdrückt, ibid. p. 35.
5) Ibid. T. VII. p. 29. 34.
6) Ibid. p. 443.
7) Ibid. T. VI. p. 504. — T. VII. p. 91. 501.

einen grossen Tempel baute, als Dî auspices: so sind sie auf seinen Münzen seit 194 vorgestellt; und in Folge dessen als Dî patrii auf den Münzen seiner Söhne Caracalla und Geta [1]). Endlich kommt das Bild des Hercules als des conservator (Augusti) auf Münzen des Gallienus, Maximian Herculius, Constantius Chlorus und Constantin des Grossen vor [2]).

So erstreckt es sich also bis an die christliche Zeit. Und man hat nun bei jener Münze des Gratîan die Wahl, in derselben entweder den Ausdruck der Verehrung gegen den Heros, oder ein Vorbild, das der Kaiser an ihm sich genommen habe, zu finden. Beides ist gleich befremdend. Allerdings wie sehr noch in dieser Zeit Hercules in Ehren gehalten wurde, sieht man aus einer etwas spätern Geschichte [3]). In dem Kampf zwischen Theodosius dem Grossen und Eugenius im J. 394 liess der letztere seinem Heere das Bild des Hercules vorantragen; Theodosius aber, der das Kreuz vorantragen liess, entgegnete, als ihm nach grossen Verlusten zur Unterbrechung des Kampfes gerathen wurde: man dürfe nicht solcher Schwäche das Kreuz anklagen, noch solche Kraft dem Bilde des Hercules beilegen, — und spottete nachher gegen den besiegten Eugenius über das Bild des Hercules und die eitle Stärke, die von daher gekommen. — Das ist aber auf Seiten der andern, der heidnischen Religionspartei, — und dieser Gegensatz führt nur dazu, das Bild des Hercules auf der Münze des Gratian in Zweifel zu stellen.

Wenn nun durch directe Ableitung diese Vorstellung schwerlich zu erklären ist, so bietet noch ein anderer Weg sich dar. Unter derselben Aufschrift Vota publica

[1]) Eckhel Doctr. numm. T. VII. p. 171. — p. 205. 228. cf. p. 231.

[2]) Ibid. T. VII. p. 396. cf. p. 393. — T. VIII. p. 24. — p. 29. — p. 72.

[3]) Theodoret. Hist. eccl. V, 24. T. III. p. 1064. 1066. ed. Schulze.

nehmlich finden sich Münzen Gratian's mit dem Bilde der Isis oder des Anubis. Ich vermuthe, dass mit diesen auch die Münze mit dem Bilde des Hercules aus Aegypten stammt, — gleich jenen zahlreichen Münzen mit ägyptischen Götterbildern und derselben Aufschrift [1]), die unter Julian dem Apostaten ohne Zweifel in Aegypten geprägt sind und auch noch unter den folgenden christlichen Kaisern Jovian, Valentinian (I. oder II.) und Valens, also bis in die Regierungszeit des Gratian vorkommen. Hiernach würde jene Münze den Gratian persönlich und seine Regierung gar nicht angehen, und dem christlichen Bekenntniss ganz fremd sein.

§. 19. Theseus.

Dagegen findet sich eine typische Beziehung des Theseus wegen seines Kampfes mit dem Minotaurus auf den David, der den Goliath besiegte.

Der Kampf des Theseus mit dem Minotaurus ist im Alterthum häufig von den zeichnenden Künsten behandelt: man sieht diese Scene besonders auf Vasen, seltener in Sculpturen, unter anderem auf einem (schon oben S. 133. erwähnten) Sarkophag im Museum zu Cöln aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts. Aus späterer Zeit sind auch mehrere römische Fussboden mit dieser Vorstellung zu bemerken [2]): namentlich ein Mosaik, zu Pompeji im J. 1835 ausgegraben [3]), aus Chieti (im Museum zu Neapel) und von Gaeta, ferner ein Mosaik, welches zu Aix im J. 1790

[1]) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 136. 148. 151. 155.

[2]) S. Stephani Der Kampf zwischen Theseus und Minotaurus S. 75. Welcker Sarkophag im Museum zu Cöln (an dem oben S. 133. Anm. 1. angef. O.) S. 115.

[3]) Abgebild. bei Zahn Pompeji, Herk. und Stabiä. Zweite Folge, Taf. 50.

gefunden ist [1], sodann das Salzburger Mosaik, endlich zwei Mosaikfussboden der Schweiz, von denen der eine in der Nähe von Avenches ausgegraben und in's Lyceum von Freiburg gebracht, der andere im J. 1845 bei Orbe entdeckt ist [2].

Hieran schliesst sich als ein Werk christlicher Kunst ein merkwürdiges Mosaikbild in der Kirche San Micchele zu Pavia [3]. Man sieht darin das Labyrinth und in dessen Mitte den Minotaurus in Gestalt eines Centauren, — eine auffallende Neuerung, da bei den Alten der Minotaurus nur als Mensch mit einem Stierkopf gebildet wurde [4]. Er hält in der Linken ein Schwerdt, in der Rechten den Kopf eines Menschen, dessen Rumpf unter seinen Füssen liegt. Hinter ihm steht Theseus, im Begriff, dem Ungeheuer den Kopf zu spalten (es ist jedoch nicht deutlich, ob Theseus ein Schwerdt oder eine Keule in der Hand hat). Umher lieset man die Inschrift:

Theseus intravit monstrumque biforme necavit.

Am Eingang des Labyrinths ist auf der einen Seite ein Drache, auf der andern ein Flügelpferd abgebildet. Links von dem ganzen Bilde sieht man den David mit der Schleuder in Kampf mit dem Goliath, der mit seinem Speer auf ihn lossticht: rings um den Schild des Riesen steht die Inschrift:

Sum ferus et fortis, cupiens dare vulnera mortis;

über dem David aber der Vers:

Sternitur elatus, stat mitis ad alta levatus.

[1] Eine Abbildung dieses Mosaiks (welche Stephani nicht nachgewiesen hat) giebt Millin Voyage dans le midi de la France Pl. XXXIV.

[2] Tüb. Kunstblatt 1845. No. 92. S. 383.

[3] Abgeb. bei Ciampini Vet. Monim. P. II. p. 4. Tab. II.

[4] S. Stephani a. a. O. S. 59. 60. 80.

Rechts von dem Labyrinth ist ein Meer vorgestellt, in welchem ein Fisch schwimmt.

Es fragt sich, in welche Zeit dieses Mosaik zu setzen ist. Rumohr [1]) hält es für ein Werk des christlichen Alterthums, indem er bemerkt, dieses Gleichstellen mythischer und christlicher Charaktere, Ereignisse und Sinnbilder entspreche vorzüglich der älteren Epoche christlich-künstlerischer Darstellungen, während er auch der Kirche selbst ein hohes Alter zuschreibt, dass sie vielleicht schon dem Palast der Gothenkönige zur Kapelle gedient habe. Neuerdings jedoch ist die Meinung von dem hohen Alter dieser Kirche beseitigt durch Cordero [2]), der durch eine überzeugende Kritik zu dem Resultat gelangt, dass dieselbe erst gegen Ende des eilften Jahrhunderts von Grund aus in der Weise, wie man sie gegenwärtig sieht, erbaut ist. Wenn man also nicht annehmen will, dass jenes Mosaik als ein aus früherer Zeit gerettetes Denkmal in der neu erbauten Kirche eine Stelle gefunden (wogegen jedoch das furchtbare Brandunglück der Kirchen von Pavia vom J. 924 und 1004 in Betracht kommt); — so wird es damals verfertigt sein, um dieselbe Zeit, welcher auch die Mosaiken der Tribune von S. Clemente in Rom angehören. Denn die Berücksichtigung mythologischer Motive und ihr typischer Gebrauch ist auch dem späteren Mittelalter nicht fremd.

2. Seit der Wiederherstellung der Kunst.

Das Interesse, welches in dem Zeitalter seit der Wiederherstellung der Kunst sich verbreitet, heidnische

1) Rumohr Italien. Forsch. I. S. 192.

2) Seine Untersuchung im Auszuge bei Kugler Museum, Bl. f. bild. Kunst, 1834. No. 6 — 7. Vergl. Tüb. Kunstbl. 1844. S. 210. A. 1.

Vorstellungen nicht nur nach den äusseren Umrissen (wie es vorhin §. 12. zur Sprache gekommen ist), sondern auch mit Rücksicht auf den innern Gehalt als Typen für christliche Gegenstände zu benutzen, — ist in jener Zeit um so bemerkenswerther, da dieser Parallelismus heidnischer und christlicher Motive nicht, wie in der ersten Periode, durch das noch lebendige Heidenthum aufgedrängt wurde. Es ging auch nicht zunächst aus der Betrachtung antiker Bildwerke hervor, sondern es war eine in der Literatur gegebene Richtung, welche auf die Kunstvorstellungen einwirkte.

Wobei es eigenthümlich ist, dass zu den früher vorgekommenen Typen von Göttern und Heroen hier nun auch Personen und Ereignisse der Profangeschichte mit Gegenständen der heiligen Geschichte in Parallele gestellt werden.

§. 20. Jupiter.

Seit das Interesse für die klassische Literatur und das Studium der Antike wiedererwachte, während man von dem Götzendienst nichts mehr glaubte besorgen zu dürfen, hat man weniger, als früher (s. oben §. 15.) Bedenken gehabt, die Idee des Jupiter einer entsprechenden christlichen Vorstellung zum Grunde zu legen oder doch den Namen desselben ihr zu leihen.

Zumal in der Poesie. Dies zeigt sich schon im zwölften Jahrhundert bei dem Alanus ab Insulis, dessen Anticlaudianus, ein encyclopädisches Gedicht (von dem im folgenden Abschnitt §. 32. näher die Rede sein wird), nicht allein in der Sprache vielfach antik gefärbt, sondern auch in den Gedanken von mythologischen Vorstellungen durchzogen ist. Beiden Gebieten gehört die Art und Weise an, wie Gott daselbst bezeichnet wird. Er heisst

der *Donnerer*, z. B. wenn die (personificirte) Klugheit überlegt [1]:

> quae via — ipsam
> deferet ad Superos arcanaque tecta Tonantis,

und in der Beschreibung des Empyreum [2]:

> hic habitant cives Superi proceresque Tonantis,

und öfter [3], wie auch der Name Superi, der beidemal den Engeln gegeben wird, dort ganz geläufig ist [4]. Aber auch geradezu *Jupiter* wird Gott einmal genannt [5]:

> invadens penetrale dei thalamumque Tonantis
> consiliumque Jovis,

und es ist von der arx *supremi Jovis* die Rede [6], — demgemäss der Himmel als der Wohnsitz und das Reich Gottes auch Olymp genannt wird, indem es von der Theologie heisst [7]:

> cui Superum sedes, coeli via, limes olympi,
> extramundanus orbis regioque Tonantis
> tota patent.

So wird auch von Petrarca [8]) Gott mit dem Namen

[1]) Alani Anticlaudian. Lib. II. c. 6. Opp. ed. de Visch. p. 340.
[2]) Ibid. V, 7. p. 374.
[3]) Ibid. V, 4. p. 370. V, 7. p. 373. VI, 4. p. 382.
[4]) Ibid. VI, 1. p. 378. Die Superi im Gegensatz gegen die mortales VII, 3. p. 391. Gott heisst Superum genitor VI, 5. p. 384. Die Prudentia heisst Superum germana und dei filia VI, 7. p. 386. Der neue mit allen Tugenden ausgerüstete Mensch heisst Superum beata progenies VIII, 6. p. 405.
[5]) Ibid. V, 4. p. 370. Vergl. V, 5. p. 371.
[6]) Ibid. V, 4. p. 371.
[7]) V, 4. p. 369. sq. — So auch civis olympi exulat ejectus IV, 5. p. 362. tellusque locum concedet olympo V, 5. p. 381. fulgur olympi VI, 2. p. 380. flammantis olympi rectorem (von dem Worte Gottes, welches Fleisch geworden ist) VI, 2. p. 381. jam terram vestit olympus IX, 8. p. 415.
[8]) Petrarc. Sonett. 207 und 132.

vivo Giove und eterno Giove angerufen und bezeichnet. — Dante [1]) aber redet Christus an: o summo Giove, —

o höchster Zeus,
der du für uns gekreuzigt wardst auf Erden;

wie er auch umgekehrt die Lästerung gegen den Jupiter von Kapaneus, einem der sieben Anführer gegen Theben, als eine Lästerung des wahren Gottes auffasst [2]).

Nicht so bald jedoch, als von dem Namen, hat man von den Zügen Jupiter's Gebrauch gemacht. Die zeichnenden Künste hielten noch länger das altkirchliche Christusideal nach dem Mosaikentypus fest, namentlich noch im funfzehnten Jahrhundert Hans Memling u. A. — Michelangelo zuerst stellte in dem Bilde des Heilandes in seinem jüngsten Gericht (vollendet 1541), von dem bisherigen Typus der christlichen Kunst abweichend, die Züge des Jupiter dar. Insbesondere ist ein Jahrhundert später dem Nicolas Poussin bei einem für das Noviziat der Jesuiten in Paris ausgeführten Altarblatt (vom J. 1641), jetzt im Louvre, zum Vorwurf gemacht, dass sein Christus mehr einem Jupiter dem Donnerer, als einem Gott der Barmherzigkeit gleiche. Worauf er aber erklärte [3]): „er könne und dürfe sich niemals Christus vorstellen, in welcher Handlung es auch sei, mit dem Gesicht eines Kopfhängers oder eines Pater Weichling, — da es sogar schwer gewesen, als er auf Erden unter den Menschen lebte, ihm in's Angesicht zu schauen."

[1]) Dante Purgat. VI, 118.

[2]) Dante Infern. XIV, 70. vergl. XXV, 14. 15. S. auch unten §. 33.

[3]) Gault de Saint Germain Vie de Nic. Poussin. Par. 1806. Descr. des tableaux (Pl. XX.) p. 30. Die Worte Poussin's in einem Brief an de Noyers vom J. 1642, s. Collection de lettres de Nic. Poussin. Par. 1824. 8. p. 95.

Allein von dem letztern kommt in der Schrift nichts vor: denn dass die Häscher, die unter Anführung des Judas wider ihn ausgezogen waren, als er sich ihnen zu erkennen gab, zurückwichen und zu Boden fielen (Joh. 18, 6.), kann nicht dahin gerechnet werden, — obwohl es Zeugniss giebt von der Unschuld und Hoheit, die aus seiner Erscheinung selbst diese Schergen einer verbrecherischen Gewalt ergriff. Und mit jenem Witz ist die Sache auch nicht erledigt, der obendrein sehr leichtsinnig erscheint, wenn dadurch der Typus, der das ganze Mittelalter hindurch bis auf Raphael geherrscht hat, getroffen werden soll. Denn dieser ist von den Zügen eines Kopfhängers und Weichlings eben so weit als von den Zügen Jupiter's entfernt. Vielmehr wenn Poussin im Zusammenhang seiner überhaupt auf antike Vorbilder gerichteten Kunstbestrebungen seinen Christus dem Jupiter nachbildete; so liegt darin eine gänzliche Verkennung der höchsten Aufgabe der christlichen Kunst, so wie ein Zurücksinken auf einen widersprechenden Standpunkt. Denn gerade in den Motiven, die in diesen beiden Bildern ausgeprägt sind, concentrirt sich der Gegensatz der antiken und christlichen Kunst: das Jupiterideal ist ursprünglich plastisch, das Christusideal ist malerisch gedacht; jenes gehört einer ästhetischen, dieses einer ethischen Religion an. Nicht allein, dass die Züge des Jupiter, die den Herrscher der Götter und Menschen in der ruhigen Kraft, Klarheit und Heiterkeit des Olymp erkennen lassen, keinen Ausdruck des Leidens gestatten, nicht einmal der Theilnahme daran, da der Gott darüber erhaben ist; — so ist auch die Klarheit des über das Leiden und den Tod triumphirenden Erlösers eine ganz andere, als die über den Olymp ausgegossen ist: jene sittliche Hoheit und Reinheit dessen, der menschlich mit den Menschen gefühlt hat. Und selbst von dem Herrn in seinen Schrecken, von Christus dem

Weltrichter hat die christliche Kunst ein ganz anderes Bild aufgefasst, als jenes furchtbare, in welchem die alte Kunst Zeus den Eidrächer darstellte [1].

§. 21. Parallelen der Mythen- und Profangeschichte mit der evangelischen Geschichte.

1. Jener Uebergang von der Vorstellung des Jupiter zu dem wahren Gott oder dem Sohne Gottes gehört einer allgemeinen Richtung an, welche Personen und Ereignisse der biblischen und Profangeschichte in innere Verbindung zu bringen liebte.

Diese Tendenz ruht zuerst auf einem geschichtlichen Interesse. Es war anfänglich nur eine chronologische Zusammenstellung, dass man in die Folge der biblischen Geschichte einzelne hervorragende Momente der Profangeschichte einreihte. So geschah es in einem Geschichtswerk aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, der Historia scholastica des Petrus Comestor, welche die ganze heilige Geschichte nach der Reihe der historischen Bücher des Alten und Neuen Testaments durchgängig mit Erklärungen und Zusätzen enthält, wobei auch die Profangeschichte berücksichtigt ist: es werden aus ihr theils kurze Notizen, wie es scheint aus der Chronik des Hieronymus (unter der Aufschrift Incidentia) beigefügt, hin und wieder aber auch einige längere Erzählungen mitgetheilt. Dies Buch ist das Handbuch der biblischen Geschichte im Mittelalter geworden. So wurde man also inmitten derselben auf die Profangeschichte hingewiesen.

[1]) Doch hat auch in neuester Zeit an der Kirche von S. Denys die Figur Christi im jüngsten Gericht, der, wie vielen anderen Bildsäulen, in der Revolution der Kopf abgeschlagen war, bei der Restauration den Kopf des Olympischen Jupiter erhalten, — welches gerügt wird von Didron Annal. archéol. Vol. I. p. 232.

Aber auch zu einer andern Zusammenstellung wurden deren Ereignisse benutzt, in einem dogmatischen Interesse, welches, in der Kirche längst vorhanden, besonders im zwölften Jahrhundert neu belebt wurde. Dies ist das Streben, im Alten Testament das Neue zu finden, weshalb man in der Alttestamentlichen Geschichte aller Orten mit geheimen Deutungen bei der Hand war, um sie in die evangelische Geschichte hinüberzuspielen. Indem man nun den Gesichtskreis erweiterte, suchte man Typen oder in loserer Verbindung Parallelen für die heilige, das heisst überhaupt die biblische Geschichte, so wie die Kirchengeschichte auch aus dem Heidenthum auf. Und zwar nicht allein aus der Profangeschichte, sondern auch aus der Mythologie, da die Mythen ganz als Geschichte nach euhemeristischer Weise aufgefasst wurden.

Durchgeführt findet sich dies vornehmlich seit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Namentlich in der Göttlichen Komödie Dante's bringt es der ganze Pragmatismus mit sich, dass es an Beispielen solcher Parallelen darin nicht fehlt. Gleich zu Anfang seines Werks, da er gegen den Virgil sich furchtsam bezeigt, die grosse Wanderung anzutreten, deren er nicht würdig sei, nennt er zwei Sterbliche, die würdig gewesen, in das Jenseits einzudringen, und stellt also zusammen den Aeneas, der in die Unterwelt hinabgestiegen, und den Paulus, der bis in den dritten Himmel entzückt worden [1]). Ferner erscheinen persönlich neben einander an demselben Strafort: im achten Kreise der Hölle Sinon der falsche Grieche vor Troja und Potiphar's Weib, die Anklägerin des Joseph [2]); und im neunten Kreise als Verräther und Empörer gegen Gott die Giganten, welche Berge auf einander thürmend

[1]) Dante Infern. II, 13 ff. 28 ff. 32.

[2]) Ibid. XXX, 97. 98.

in den Himmel steigen wollten, und Nimrod, der (nach der Sage) des babylonischen Thurmbaus Urheber war [1]). Im Paradiese werden zusammengestellt Agamemnon und Jephtha, die beide thöricht und sündhaft ihre Töchter geopfert hätten [2]). Aber auch Scävola und Laurentius, welche, der eine für das weltliche Rom, der andere für die Kirche leidend, durch des Feuers Pein in ihrem Willen unerschüttert geblieben wären [3]); desgleichen Amyclas, (jener Fischer, bei welchem Cäsar im Ungewitter Obdach suchte) und Franciscus, von denen der erstere unter den Gefahren des Bürgerkrieges sorglos gemacht sei durch die Armuth, die dieser sich zur Braut erkor [4]). — Das sind indess nur Einzelheiten; im Fegefeuer aber hat der Dichter diesen Parallelismus ganz durchgeführt. In jedem der sieben Kreise des Reinigungsberges nehmlich werden Beispiele der Tugend als eine Liebesgeissel, die zur Besserung treibt, — und des Lasters, als ein Zügel, der die Büssenden vom Bösen ablenkt [5]), gegeben: sie stellen sich theils in Marmorbildern dar, theils werden sie durch Geisterstimmen kund gethan, theils erscheinen sie im Traumgesicht oder es wird auf andere Weise daran erinnert. Ueberall werden neben Ereignissen aus der biblischen und Kirchengeschichte solche aus der Profangeschichte, so wie aus dem Heroen- und selbst dem Göttermythus aufgeführt, die zum Theil aus Ovid's Verwandlungen genommen sind: und dies nicht allein für die Laster, sondern auch für die Tugenden. Also erscheinen als Bilder gestürzten *Hochmuths* Lucifer, Nimrod, Saul, Rehabeam, Sanherib und Holofernes; aber auch,

1) Dante Infern. XXXI, 44 ff. 77.
2) Dante Parad. V, 66. 69.
3) Ibid. IV, 83. 84.
4) Ibid. XI, 68. 74.
5) Vergl. Dante Purgat. XIII, 37—40.

abwechselnd mit diesen, Briareus (der mit den Titanen verwechselt zu sein scheint) und die Giganten, Niobe mit ihren sieben Söhnen und sieben Töchtern, Arachne, von der Pallas in eine Spinne verwandelt, Eriphyle, Gemahlin des Amphiaraus, von ihrem Sohne Alkmäon den Tod leidend, das Haupt des Cyrus, von der Tomyris mit Blut gefüllt, und der Fall Troja's [1]). Ferner als Zeugnisse bestraften *Neides* neben Kain die Aglauros, die in Stein verwandelt ward [2]); und als Gesichte schrecklich endenden *Zornes* neben Haman die Philomele, die in eine Nachtigall verwandelt ward, und die Amata, Mutter der Lavinia, die sich erhenkte [3]). An die Folgen der *Trägheit* erinnern einerseits die Israeliten, die vor dem Eintritt in das gelobte Land umkamen, andererseits die mit Aeneas ausgezogenen Trojaner, die, in Sicilien zurückgeblieben, ruhmlos starben [4]). Die Wirkungen des *Geizes* zeigen sich an Achan, Heliodorus (2. Macc. 3.), Sapphira und Ananias, so wie an Pygmalion, der den Sichäus, Polymnestor, der den Polydorus tödtete, desgleichen an Midas und Crassus [5]). Die Strafe der *Unmässigkeit* wie an der Eva und den Hebräern unter Gideon, so an den Centauren, die wegen ihres trunkenen Frevelmuthes auf der Hochzeit des Pirithous von Theseus gezüchtigt wurden [6]). Endlich als Beispiel unnatürlicher *Wollust* wird neben Sodom und Gomorrha die Pasiphaë genannt [7]). — Gegenüber stellen Vorbilder für die sieben Tugenden sich dar. Voran steht jedesmal ein Wort oder ein Ereigniss aus dem Leben

1) Dante Purgat. XII, 25—63.
2) Ibid. XIV, 131—139.
3) Ibid. XVII, 19—39.
4) Ibid. XVIII, 133—138.
5) Ibid. XX, 103—117.
6) Ibid. XXIV, 115—126.
7) Ibid. XXVI, 40—42.

der Maria: die Verkündigung als Vorbild der Demuth und Keuschheit, die Krippe als Beweis der Genügsamkeit, der Besuch bei der Elisabeth ein Zeugniss ihrer Rüstigkeit, ihre Worte an Christus, als er zwölfjährig im Tempel zurückgeblieben war, zeugen von Sanftmuth, und ihr Verhalten auf der Hochzeit zu Kana von Gastfreundlichkeit so wie von Mässigkeit [1]. Dazu kommen hin und wieder noch andere biblische Ereignisse, auch eins aus der Legende. Wiederum wird jedesmal ein Vorbild aus dem heidnischen Alterthum beigefügt, welche meist der Geschichte entnommen sind. Namentlich bei den Tugenden der *Demuth*, *Sanftmuth*, *Rüstigkeit* und *Genügsamkeit* im ersten, dritten, vierten und fünften Kreise Geschichten von Trajan, Pisistratus, Cäsar und Fabricius [2]. Als Beispiele der *Mässigkeit* im sechsten Kreise werden neben Maria, Daniel und Johannes dem Täufer die alten Römerinnen genannt, die nur Wasser tranken, und das goldene Weltalter, da man sich von Eicheln und Wasser nährte [3]. Aber im zweiten Kreise, dem der Reinigung von der Sünde des Neides, erschallt zwischen der Hinweisung auf die Gastfreundlichkeit der Maria zu Kana und auf die Feindesliebe in dem Gebot des Herrn der Name des Orestes als Zeugniss der *Freundschaft* [4]. Und am Schlusse im Kreise der Reinigung von der Wollust preisen die Geister, die durch's Feuer gehen, neben der *Keuschheit* der Maria, indem sie das Wort „ich weiss von keinem Mann“ (Luc. 1, 34) erschallen lassen, die Diana wegen ihrer Bestrafung der Callisto:

> Diana lief zum Hain und jagt ergrimmt
> Callisto fort, die Venus Gift durchdrungen [5].

[1] Dante Purgat. X, 34—45. XXV, 128. — XX, 19—24. — XVIII, 100. — XV, 88—92. — XIII, 29. XXII, 142—144.
[2] Ibid. X, 73—93. — XV, 94—105. — XVIII, 101. f. — XX, 25—27.
[3] Ibid. XXII, 142—154.
[4] Ibid. XIII, 28—36.
[5] Ibid. XXV, 130—132.

2. Solche Parallelen und Typen auch in Kunstdenkmälern zur Anschauung zu bringen, dazu hat um dieselbe Zeit die bildliche Ausschmückung einiger Handschriften Anlass gegeben, in deren Text es ganz eigentlich auf diese Zusammenstellung abgesehen ist.

Es ist dies erstens eine Handschrift aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts in der Bibliothek zu Rouen [1]), welche „Fabeln des Ovid enthält, angewandt auf die Moral, mit Rücksicht auf den Tod Christi, auf die Apostel, die Märtyrer und den Stand der Welt.“ Zahlreiche Miniaturen stellen abwechselnd mythologische Gegenstände und andere, die aus der heiligen Schrift genommen sind, vor. Doch wohl so, dass die letztern auf die ersteren bezogen werden: es scheint aber, nach einem Ausdruck in der Aufschrift zu schliessen [2]), dass sie mit einander in Gegensatz gebracht sind. Ich bedaure das Verhältniss, welches zwischen diesen beiden Bestandtheilen obwaltet, nicht weiter verfolgen zu können, da es an allen Angaben dazu fehlt.

3. Deutlich liegt aber die Anwendung der Profan- und Heroengeschichte als Gleichniss oder Instanz für die evangelische Geschichte in zwei Werken vor, die es unmittelbar mit der typischen Erläuterung oder Vertheidigung der letzteren zu thun haben.

1) Langlois Essai sur la calligr. des Mss. du moyen-age. p. 40.

2) Der Titel lautet: Ci commencent les rebriches des fables ovide le grant translatées et ramenées a moralité et a voir sus la mort de Ihu crist et sus les martyrs et sus l'estat du monde. Das Wort *rebriche*, das in den meisten Lexicis fehlt, ist nach Le grand Vocabul. Franç. Par. 1772. 4. T. XXIV. s. v. ein alter juristischer Ausdruck für Prozessschriften, welche die streitenden Partheien gegen einander vorbringen: es scheint demnach hier angewandt auf die einander entgegen gestellten Erzählungen aus Ovid und der heiligen Schrift.

Das eine ist das *Speculum humanae salvationis*, welches die Hauptereignisse der evangelischen Geschichte erzählt und durch Bilder veranschaulicht. Dies Werk, welches früher in's zwölfte Jahrhundert gesetzt wurde [1]), ist nach der Angabe einiger Handschriften erst um 1324 verfasst [2]). Nach seiner populären Anlage hat es grosse Verbreitung gefunden, wodurch es auch als Zeugniss von dem, was gegen Ende des Mittelalters gern gesehen und gelesen wurde, besondere Bedeutung erhält. Es ist noch im funfzehnten Jahrhundert fünfmal lateinisch und oft in holländischer, deutscher und französischer Uebersetzung erschienen [3]). Ein Exemplar der lateinisch-deutschen Ausgabe

[1]) Heinecken Idée génér. etc. p. 468. 478. (er setzt eine Wiener Handschrift dieses Speculum in's zwölfte Jahrhundert). Jacobs Beitr. zur ält. Literat. I. S. 158. Anm. 2.

[2]) Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 317. Guichard an dem gleich anzuführenden Ort p. 31. 130. — Bemerkenswerth ist auch, dass nicht allein in beiden Ausgaben in der Darstellung der Kreuzigung nur drei Nägel angewendet sind (was in den Abbildungen der späteren Zeit geändert sein könnte), sondern es auch ausdrücklich im Text Cap. XXXIX. zu fig. 1. heisst, wo Christus mit einem Krieger verglichen wird: pro calcaribus usus est clavo ferr(e)o uno, d. i. die Füsse seien mit Einem Nagel befestigt gewesen, — was darauf hinweiset, dass das Werk wenigstens nicht vor dem dreizehnten Jahrhundert verfasst ist.

[3]) Dies Werk hat daher in bibliographischer Hinsicht vielfach Beachtung gefunden, zuletzt sehr genau von Guichard in s. Schrift Notice sur le Speculum humanae salvationis. Par. 1840. 8.: — das Interesse an dem Inhalt ist darüber etwas versäumt worden. Ausführlichere Kenntniss davon hat Fr. Jacobs gegeben, a. a. O. S. 152—159, nach einer Ausgabe, in welcher mit diesem Speculum das Speculum Mariae vermischt und welche mit deutscher Uebersetzung zu Augsburg im J. 1471 oder 1472 herausgekommen ist: s. über dieselbe Guichard l. c. p. 40—42. Ein Index der Kapitel und der Bilder bei Guichard p. 9—27. — Von den Miniaturen einer Handschrift

von 1471 oder 1472 hat vor kurzem die K. Bibliothek zu Berlin erworben, welche ausserdem eine lateinische Ausgabe besitzt. Die Bilder sind in beiden verschieden. Auf die erstere beziehe ich mich im Folgenden, da sie allein sämmtliche 45 Kapitel des Werks enthält.

Der Inhalt desselben ist grösstentheils aus der heil. Schrift genommen, manches aus der Legende. Einmal (Cap. XIX. fig. 1.) wird die Glossa in Matthaeum, einigemal der h. Bernhard angeführt, — die Hauptquelle zur Ergänzung der biblischen Geschichte aber ist die (vorhin erwähnte) Historia scholastica. Eine Probe dieser Ergänzung und der typischen Behandlung der Geschichte giebt die Erklärung zu dem Bilde, welches die Geisselung des Lamech durch seine beiden Weiber darstellt [1]) als Typus zu der Geisselung Christi (Cap. XX. fig. 2.). Man soll wissen, heisst es da, dass zweierlei Volks Christum geisselt, und die zwei Völker sind bezeichnet durch die zwei Weiber des Lamech, Namens Sella und Ada: das sind die zwei Völker, die Heidenschaft und die Judenschaft. Sella und Ada behandelten ihren Mann übel mit Worten und mit Streichen; die Heiden und die Juden geisselten ihren Heiland: die Heiden schlugen ihn mit Geisseln und mit Ruthen, die Juden geisselten ihn mit Zungen und mit Worten.

Die Einrichtung des Werks ist diese. Die beiden ersten Kapitel, jedes in vier Bildern, zeigen Schöpfung und Sündenfall mit seinen Folgen und die Sündfluth; die drei letzten Kapitel, jedes in acht Bildern, die sieben Stationen des Leidens Christi, die sieben Schmerzen und

dieses Speculum, die ebenfalls noch aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts herrührt, spricht Waagen a. a. O.

[1]) In der Hist. scholast. Genes. c. 28. steht aber nur: mulieres suae saepe male tractabant eum.

die sieben Freuden der Maria. In allen übrigen Kapiteln (III. — XLII.) mit je vier Bildern stellt das erste Bild ein Ereigniss der Neutestamentlichen Geschichte dar von der Verkündigung an den Joachim über die Geburt der Maria bis zur Himmelfahrt Christi und weiter bis zum jüngsten Gericht. Jeder dieser vierzig Darstellungen sind drei Scenen von vorbildlicher Bedeutung beigefügt, — meist aus dem Alten Testament. Aber unter diesen 3 $\times$ 40 Bildern sind *sieben* [1]), welche der Profangeschichte angehören.

Gleich neben der ersten Vorstellung von der Verkündigung Mariä (Kap. III. fig. 1.) sieht man (fig. 2.) eine bärtige Figur mit der Krone auf dem Haupt in einem Bette schlafend, darüber einen Weinstock mit Blättern und Trauben, zwischen denen in halber Figur ein gekrönter Jüngling erscheint [2]). Dazu die Aufschrift: der König Astriges sah von seiner Tochter entspringen einen Weinstock. Es ist die Rede von dem *Traum des Astyages*, der aus seiner Tochter Leib einen Weinstock wachsen sah, welcher sein ganzes Reich beschattete. Dieser Traum, heisst es weiter in der Erklärung, ward ihm also gedeutet, dass von seiner Tochter ein grosser König sollte geboren werden. Sie gebar darnach den König Cyrus. Das ist die buchstäbliche Bedeutung dieses Traumes. Aber eine andere ist seine geistliche Bedeutung. Nehmlich dem Astriges ward gezeigt, dass seine Tochter den König Cyrus sollte gebären: dem Joachim ward verkündet, dass

[1]) Von diesen findet sich das erste, zweite, vierte und fünfte auch in der vorhin erwähnten lateinischen Ausgabe, — wobei ich aber bemerke, dass in dem von mir benutzten Exemplar fünf Bilder fehlen.

[2]) In demselben Bilde der lat. Ausgabe ist statt dieser Figur die Tochter des Astyages vorgestellt, aus der der Weinstock entspringt.

seine Tochter den König Christus sollte gebären. Cyrus erlösete die Juden aus der babylonischen Gefangenschaft, Christus erlösete uns aus der diabolischen Gefangenschaft. Die Tochter also des Königs Astriges bedeutet die Maria, welche der Welt den wahren Weinstock gebracht hat. — Sodann zu der Darstellung der Opferung Mariä (Kap. V. fig. 1.) sind als Typen ausser der Opferung der Tochter Jephtha's zwei Scenen aus der Profangeschichte gewählt. Die eine (fig. 2.) hat die Aufschrift: *der Tisch der Sonne in dem Sand wird getragen in den Tempel der Sonne* [1]). Dabei sind zwei Fischer vorgestellt, die das Netz, in welchem sie den goldenen Tisch aufgefischt hatten, in ihr Boot ziehen und oberhalb die Sonne als ein Gesicht mit Strahlen. Statt dessen sieht man in dem Bilde der lateinischen Ausgabe das Innere des Tempels, den Altar, auf welchem eine Figur steht, die in der einen Hand eine Fahne, in der andern die Sonne als einen Kopf hält, daneben einen Priester und vor dem Altar zwei Männer beschäftigt, den goldenen Tisch emporzuheben. Dies wird so gedeutet. Es waren Fischer, die warfen ihr Garn in das Meer und zogen durch einen wunderbaren Zufall einen Tisch heraus, der war lauter Gold und wunderschön. Und war dabei am Gestade des Meeres ein Tempel gebaut zu Ehren der Sonne. Dahin ward der Tisch gebracht und der Sonne geweiht, als einem Gott, den sie anbeten. Durch diesen Tisch nun wird Maria bedeutet, welche der wahren Sonne, dem höchsten Gott geweiht ist, die auch rein war wie Gold, und durch welche, da sie den Sohn

[1]) Die Geschichte von dem aufgefischten goldenen Tisch in der Gegend von Milet wird von Valer. Max. Lib. IV. c. 1. Extern. §. 7. und sonst öfters im Alterthum erzählt; aber vom Tempel der Sonne ist nicht die Rede. Vielmehr heisst es da, dass er an den Thales geschenkt, weiter zu jedem der sieben Weisen übergegangen und zuletzt an den Apollo gekommen sei.

Gottes geboren, himmlische Speise uns gegeben ist [1]. Das andere Bild (fig. 4.) stellt die *Königin der Perser* (Semiramis) dar, die *von den schwebenden Gärten auf ihr Vaterland hinschauet.* Das soll ein Typus sein für das beschauliche Leben der Maria, die stets nach dem himmlischen Vaterlande hinzuschauen liebte. — Ferner wird der Geburt Christi ausser zwei Alttestamentlichen Typen die *Vision einer Sibylle* gegenüber gestellt (s. unten §. 43, 1.). Und der Kreuzigung Christi (Kap. XXIV.) gegenüber als Figur seines Selbstopfers der *Tod des Königs Codrus* (fig. 2.): dieser hatte auf die Frage, wie Athen von der Belagerung möge befreit werden, von Apollo die Antwort bekommen, wenn er selbst von den Feinden getödtet werde. Der König suchte also unter den Feinden den Tod, die ihm aber des Orakels wegen kein Leid thun wollten; worauf er in Sklaventracht sich unter sie begab und, von ihnen erschlagen, der Retter von Athen wurde. Darin wird zweierlei auf Christus gedeutet: die freiwillige Hingabe in den Tod und die Entäusserung des königlichen Schmuckes, — gleich wie auch Christus in Niedrigkeit, in menschlicher Natur erschienen sei, da er in seiner Herrlichkeit, als Gott, nicht hätte getödtet werden können. — In dem Kapitel (XXX.), welches von dem Sieg der Maria über den Teufel durch ihre Theilnahme an dem Leiden (compassio) Christi handelt, erscheint als Typus

[1] Dieser Typus wird im Text so ausgeführt:

Mensa Solis oblata est in templo Solis materialis,
Maria oblata est in templo Solis aeternalis.

— — — —

Mensa Solis facta erat de materia purissima,
et Maria erat mente et corpore mundissima.
Pulchre Maria per mensam est figurata,
quia per eam coelestis esca nobis est collata:
Nam ipsa filium dei nobis Jesum Christum generavit,
qui nos suo corpore et sanguine revocillavit.

derselben die Königin *Thamar*, *welche den Cyrus enthauptete* und seinen Kopf in ein Gefäss mit Menschenblut warf, darin sich zu sättigen. — Endlich als Typus Christi, der für uns bittend Gott dem Vater seine Wundenmaale zeigt (Kap. XXXIX. fig. 1.), wird *Antipater* vorgestellt, *der dem Julius Cäsar seine Wunden zeigt* (fig. 2.). Dieser Antipater, ein tapferer Krieger, da er als untreu und unnütz angeschwärzt war, stellte sich nackt mit seinen Narben dem Cäsar dar, der diese Rechtfertigung annahm und ihn für einen treuen und tapfern Soldaten erklärte. Das wird denn so auf Christus gedeutet:

> Pulchre Christus praefiguratus fuit per istum Antipatrem,
> quia ipse semper pro nobis stat ante suum patrem:
> Et cicatricibus suis ostendit, se militem strenuum fuisse
> et mandatum patris ejus tanquam fidelis miles explevisse.
> Quapropter deus tam fidelem militem non cessat honorare,
> et quodcunque petierit paratus est sibi dare.

Die lateinisch-deutsche Ausgabe beruft sich für alle diese Ereignisse der Profangeschichte, bis auf das erste (das gar nicht nachgewiesen wird), auf die Historia scholastica: das ist nichts anderes, als jenes Werk des Petrus Comestor [1]; die typische Anwendung aber, die dort nicht gegeben ist, geht allein von dem Verfasser des Speculum aus.

Uebrigens kommt in diesen sieben Geschichten und den zugehörigen Bildern nichts eigentlich Mythologisches vor; nur wird in dem Typus von dem goldenen Tisch

[1]) Dort stehen die beiden letzten Geschichten (die etwas genauer citirt werden) Hist. Daniel. c. 29. und Hist. lib. Machab. II. c. 14. Aber auch die Geschichte vom Astyages findet sich dort Hist. Daniel. c. 16. — In der lat. Ausgabe dagegen, die sich gar nicht auf die Hist. scholast. beruft, wird die letztere aus Trog. Pompej. lib. I. (Justin. Hist. I, 4.) angeführt.

ein Uebergang gemacht von der göttlich verehrten Sonne zu der wahren Sonne, dem höchsten Gott. Interessant ist für die Auffassung des Heidenthums eine Aeusserung über die Befragung des Apollo durch den Codrus:

Et quamvis paganus esset ac non cognosceret deum,
tamen nutu dei recepit per Apollinem responsum verum.

4. Wirklich mythologische Scenen dagegen, angewendet um ein Ereigniss der heiligen Geschichte zu beglaubigen, finden sich in einem merkwürdigen Buch aus dem Ende des vierzehnten oder dem Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, dem *Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae virginis* [1]).

Es ist verfasst oder vielmehr zusammengetragen von dem Dominikaner Franciscus de Retza, der als Professor der Theologie im J. 1425 über achzig Jahre alt starb [2]). Der Zweck des Buchs ist, durch Vergleichung wunderbarer Ereignisse aus der Natur und Geschichte, welche durch Bilder illustrirt werden, glaublich zu machen, dass Maria unbeschadet ihrer Jungfräulichkeit habe empfangen und gebären können. Diese fabelhaften Sagen sind nach einigen Schriftstellern des Alterthums, zumal dem Valerius Maximus, hauptsächlich aber nach kirchlichen Auctoritäten, dem Augustinus, Isidorus, Alanus und Albertus Magnus mitgetheilt. Nicht eigentlich als Typen, sondern als eine Instanz; es wird allemal geschlossen: wenn dies oder jenes Wunder sich begeben könne oder begeben habe, warum sollte nicht auch eine Jungfrau geboren haben? Doch werden gern Analogieen geltend gemacht, besonders aus der Thierfabel, z. B. von dem Phönix (s. unten

[1]) Nach einem xylograph. Exemplar vom J. 1471 in der Gothaer Bibliothek beschrieben von Jacobs, in den Beitr. zur älteren Literat. Bd. I. S. 98—114.

[2]) Jacobs a. a. O. S. 102.

§. 42, 1.), dem Geier. Aber auch Analogieen aus der heidnischen Geschichte und Mythologie.

Aus der ersteren werden drei Vestalische Jungfrauen dargestellt: es ist die Claudia, welche das Schiff mit den Heiligthümern der Cybele zog, — die Aemilia, welche das erloschene Feuer im Tempel der Vesta durch ihr Gewand wieder anzündete, und die Tuccia, welche sich von der Anklage der Unkeuschheit reinigte, indem sie in einem Siebe Wasser aus der Tiber holte [1]). Die Unterschriften der drei Bilder sind:

Si classem virgo Claudia ad littus trahere valet,
Cur spiritu sancto gravida virgo non generaret.
Emilia si carboso ignem accendere claret,
Cur virtute ex alto virgo non generaret.
Si cribro virgo Thustia aquam portare valet,
Cur procreantem omnia virgo non generaret.

Das Interesse an diesem Vergleich der Maria mit den Vestalinnen ist klar, da deren Wunderwirkungen zur Verherrlichung der Jungfräulichkeit dienen. — Dagegen eine Analogie der übernatürlichen Erzeugung wird aus der Mythologie vor Augen gestellt, — durch den Vergleich der Maria mit der Danaë, welcher Jupiter in der Gestalt eines goldenen Regens nahte, und mit der Europa, welche er in Gestalt eines Stiers täuschte. So erscheint in dem einen Bilde [2]) die Danaë hinter einem vergitterten Fenster stehend, wie sie von den goldenen Strahlen des Halbmondes beschienen wird, — mit der Unterschrift:

Si Dana(e) auri pluvia praegnans a Jove claret,
Cur spiritu sancto gravida virgo non generaret.

[1]) Die beiden erstern auf Blatt *H*, die letztere auf Blatt *L*; s. Jacobs a. a. O. S. 105. 108. — Die erste und letzte Geschichte aus Augustin Civ. dei X, 16., die zweite aus Valer. Maxim. I, 1, 7.

[2]) Blatt *T* erstes Bild, s. Jacobs a. a. O. S. 112. — Es wird für diese Fabel auf Augustin. Civ. dei II, 7. Bezug genommen.

In dem andern Bilde [1]) ist die Europa, Tochter des Agenor, vorgestellt, wie Jupiter, in einen Stier verwandelt, mit ihr scherzt, mit der Unterschrift:

Jupiter (A)genoriden falsi sub imagine tauri
Si luserat, cur herilem virgo non generaret.

Man sieht, wohin ein wohlgemeintes apologetisches Streben, das aber in seinen Mitteln sich vergreift, sich verirren konnte.

5. Demnächst kommen solche Parallelen in Sculpturwerken vor, nicht ohne ein heidnisches Streben zu verrathen. So ist in französischen Sculpturen des sechzehnten Jahrhunderts, auf einer hölzernen Thür neben der Verkündigung Mariä Venus nebst Mercur vorgestellt, und in einem Marmorrelief die h. Jungfrau selbst bei ihrer Himmelfahrt nackt wie eine Venus gebildet [2]). Dagegen an die ephesinische Diana erinnern die schwarzen Marienbilder, in denen sie als eine trauernde Nachtgöttin erscheint, zu Loreto, Einsiedeln, Würzburg und andern Orten [3]).

Unter den Heroen hat besonders Hercules typischen Charakter erhalten. David neben Hercules sieht man an einem Taufstein zu Siena von Jacopo della Quercia († 1424); Simson neben Hercules auf einem Kamin im Palast Gondi zu Florenz von Giuliano von San Gallo († 1517) [4]). Wie er auch als Typus Christi erscheint in Zeichnungen von Dürer (1515), wird weiterhin (§. 39.) dargelegt werden.

[1]) Blatt *Y* erstes Bild, s. Jacobs a. a. O. S. 114. — Citirt wird im Text Ovid. Metam. III, 1.

[2]) Die erstere im Mus. Cluny, s. unten §. 35, 1; das andere in S. Denis, s. Didron Manuel d'iconogr. gr. et lat. p. 288.

[3]) Jac. Grimm Deutsche Mythol. 2. A. S. 289. A. 2. Raoul-Rochette Disc. sur les types imitat. p. 38. not. 1.

[4]) Von dem erstern s. unten §. 38, 4; der andere abgeb. bei Cicognara St. d. sc. P. II. Tav. 15.

Zweiter Abschnitt.

Die historisch-mythologischen Vorstellungen von eigentlicher Bedeutung.

§. 22. Einleitung.

1. Den Gegensatz gegen den typischen Gebrauch mythologischer Kunstvorstellungen, von denen man zu christlichen Ideen den Uebergang machte (wie dergleichen bisher in Betracht gezogen sind), würde die Aufnahme solcher Kunstvorstellungen bilden, deren heidnischen Inhalt man als heidnisch stehen liess.

Es muss freilich Wunder nehmen, wenn mythologische Vorstellungen in *dem* Sinn auf christlichen Denkmälern haben Platz finden können. Dies liesse sich daraus erklären, dass allerdings schon frühzeitig nach Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion und zwar noch im vierten Jahrhundert die Spannung desselben gegen das Heidenthum von manchen Seiten nachliess: dass heidnische Elemente in die Kirche eindrangen, ja manche nur dem Namen nach und zum Schein Christen wurden, da äussere Vortheile dazu lockten.

Aber auch ohne solche gesinnungslose Vermischung heidnischer und christlicher Religion (die in Kunstvorstellungen nur ausnahmsweise wird anzunehmen sein) wird jene Uebertragung dadurch erklärlich, erstens, dass

manche mythogische Vorstellungen durch täglichen Gebrauch so abgeschliffen waren, dass sie das heidnische Gepräge verloren hatten: man gedachte des heidnischen Ursprungs nicht mehr. So wurden auch heidnische Ausdrücke, die im gemeinen Leben im Umlauf waren, wohl von Christen gedankenlos in den Mund genommen. Zum Beispiel die Betheurung beim Hercules (*me Hercule, me Dius Fidius*), welche, wie Tertullian [1]) bemerkt, gebraucht wurde aus Gewohnheit, wozu die Unwissenheit mancher komme, die nicht wussten, dass es ein Schwur beim Hercules ist. Aber auch im öffentlichen Leben, zumal in Titulaturen, erhielten sich heidnische Prädikate, So wurden noch die ersten christlichen Kaiser nach ihrem Tode *divus*, das heisst eigentlich unter die Götter aufgenommen, hier so viel als hochselig genannt [2]): eben so ist der Titel *aeternus*, *aeternitas*, ebenfalls ein Prädikat der Göttlichkeit, von ihnen angeeignet [3]). Und mit diesem

[1]) Tertullian. De idololatr. c. 20.

[2]) Mit der Umschrift *divo Constantino* sind Erzmünzen Constantin's nach dessen Tode geprägt, die auf der Rückseite unter anderem das Monogramm Christi oder ein Kreuz enthalten, s. Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 267 sq. vergl. bes. p. 267. not. 3. p. 282. not. 1. Ferner die Zeitbestimmung *divo Joviano Augusto et Varroniano coss.*, da Jovian gleich in der ersten Zeit des Consulats, am 18. Febr. 364 starb, findet sich sowohl in späteren Gesetzen dieses Jahres, s. Reland Fast. consular. p. 403. 406., als auch in einer christlichen Grabschrift, die aus dem Cömeterium des Gordianus und Epimachus ausgegraben ist und jetzt im Capitolin. Museum aufbewahrt wird, s. Boldetti Osservaz. p. 84. Blanchini Anastas. ed. Rom. T. II. p. LXVIII. Maffei Mus. Veron. p. 252. Guasco Mus. Capit. Inscript. T. III. p. 141. n. 1235.

[3]) *Τῶν αἰωνίων Αὐγούστων* von Valentinian, Valens und Gratian, in einer Inschrift aus Isaurien bei Boeckh et Franz. Corp. Inscr. Gr. n. 4430. T. III. p. 208. *Τοὺς αἰωνίους Αὐγούστους* um das J. 391 in einer Inschrift zu Side in Pamphylien, Ibid.

gleichbedeutend ein anderer Titel *semper Augustus* [1]) — der sogar auf die römisch-deutschen Kaiser übergegangen ist, freilich in der wunderlichen Uebertragung „allzeit Mehrer des Reichs."

Andererseits konnten mythologische Vorstellungen Aufnahme finden, deren antiker Ursprung nicht verkannt wurde, deren heidnischen Gehalt man aber beseitigte, indem man sie allegorisch deutete und, während sie auf eigenthümlich christliche Ideen sich nicht beziehen liessen, ihnen Gedanken von allgemein menschlicher Bedeutung unterlegte. Mythologische Vorstellungen dieser Art wurden um so eher in die christliche Kunst herübergenommen, wenn sie in der Anknüpfung an bestimmte Epochen des Lebens, wie Hochzeit und Tod, oder auch auf öffentlichen Denkmälern, wie Münzen, stereotyp geworden waren. Solche Vorstellungen haben etwas Unverwüstliches und tauchen auch in einer ganz andern Sphäre des Denkens, der sie sich accommodiren, immer wieder auf. Wirklich haben auch die Beispiele, welche von jener Uebertragung heidnischer Elemente in der altchristlichen Kunst vorkommen, in der Regel diese Beziehung, da sie

n. 4350. p. 173. Denselben Ausdruck hat Boeckh ergänzt in einer Inschrift zu Sardes vom J. 459, Ibid. n. 3467. v. 19. T. II. p. 818. vergl. p. 820. — Ferner heissen Arcadius und Honorius aeterni principes, Orelli Collect. n. 3161. T. II. p. 48.

[1]) Vergl. die Inschriften: *Aeterno principi* D. N. Flavio Claudio Juliano *ubique* venerando, *semper Augusto*, b. Orelli n. 3734; und: Valentinianus et Valens victores ac triumphatores semper Augusti. Ibid. n. 3192. Dieser Titel kommt zuerst bei Claudius Gothicus vor, s. Orelli zu n. 1025. T. I. p. 230. — Eben so nennen sich Valentinian III. und Marcian ἀεισέβαστοι in Briefen an die Bischöfe und das Concil von Chalcedon, s. Villoison Lettre II. sur l'inscript. de Rosette, in Millin Mag. Encyclop. 1803. p. 185.

fast ausschliesslich auf Münzen und Grabdenkmälern sich finden.

2. Damals also waren es heidnische Reminiscenzen, welche der christlichen Kunst durch Herkommen und Macht der Gewohnheit sich aufdrängten. Ganz anders verhielt es sich im Zeitalter der wiedererwachenden Kunst. Das Alterthum erschien als ein abgeschlossenes Gebiet menschlichen Lebens und Wissens, das aber reiche Lebenskeime in sich enthielt, welche in die mittelalterliche Bildung verpflanzt die Macht hatten, ein neues Zeitalter heraufzuführen. Nachdem christliche Wissenschaft und Kunst ebenfalls ein abgeschlossenes Gebiet selbständig sich ausgewirkt hatten, suchten sie nun frei ihren Gegensatz, um dadurch zu höherer Vollendung aufzusteigen. So ist es ein wissenschaftliches und künstlerisches Interesse, welches zu den Werken und Anschauungen des heidnischen Alterthums zurückführt, und so auch dem Gebiet, das die Blüthe der antiken Welt enthält, dem religiösen Mythus sich nicht verschliesst. Ueber die daher entlehnten Kunstvorstellungen dominirt zwar noch längere Zeit die christliche Kunst mit den in ihr einheimischen Ideen; aber es will doch viel sagen, dass jene wenn auch nur in Beiwerken denselben zur Seite treten durften. Im Verfolg dessen löset sich endlich das Band mit der Kirche, welches der mittelalterlichen Kunst ihre Weihe gegeben hatte: die Künstler versenkten sich zum Theil mit Vorliebe auch in die mythologischen Ideen der vorchristlichen Zeit, welche der Kunst vollkommen so geläufig wurden, wie die christlichen Gegenstände. Und so bezeichnet das Zeitalter, in welchem die christliche Kunst zu höchster Blüthe gelangte, zugleich das Ende derselben und den Uebergang in die moderne Kunst.

Gerade hier aber, wo scheinbar ähnliche Resultate sich ergeben, zeigt sich der Unterschied der altchristlichen

und der neuen Kunst. Ein so bewusstes Eingehen in Gedanken und Kunstvorstellungen des heidnischen Alterthums ist jener, gerade wegen der näheren Berührung, in welcher sie mit demselben stand, fremd: auch würde die Kirche dergleichen heidnische Interessen nicht anders denn als Verleugnung des Glaubens von sich ausgestossen haben. Die Reproduction antiker Kunstvorstellungen kann freilich auch ohne Interesse an dem Inhalt, rein als künstlerische Aufgabe behandelt werden. Diese Art Objectivität ist allerdings der modernen Zeit eigen, die sich darin ihrer Vielseitigkeit rühmen mag; es fragt sich aber, ob nicht auch etwas von Herzlosigkeit darin liegt. Jedenfalls ist eine solche Objectivität der Kunst des christlichen Alterthums nicht minder fremd, — welche damals naturgemäss aus dem Leben hervorwuchs und in ihren Aufgaben auf einen kleinen nur allmälig sich erweiternden Kreis sich beschränkend von dem christlichen Bewusstsein eben so festgehalten, als auf ihrem grossen Wege vorwärts getrieben wurde.

A. Aus der Götterwelt.

I. Im christlichen Alterthum.

Durch die Ueberlieferungen heidnischer Zeit und die Macht der Gewohnheit ward jener Kreis allerdings durchbrochen. Die Denkmäler christlicher Zeit, auf denen mythologische Motive in einem ihrer ursprünglichen Bedeutung verwandten Sinn sich fortpflanzen, sind, wie gesagt, vornehmlich Münzen und Grabmonumente; aber auch hochzeitliches Geräth mit solcher Ausschmückung ist aus dem christlichen Alterthum uns erhalten.

Etwas anderes ist es, wenn anstatt dieser bedeutungsvollen Benutzung mythologischer Vorstellungen solche

Motive nur in Beiwerken zur Verzierung angebracht sind, — in welchem Fall nur die Verbindung antiker und christlicher Kunstweise, ohne strengere Rücksicht auf den Gehalt der antiken Kunstvorstellung, zu bemerken ist.

Ein merkwürdiges Beispiel dieser Art will ich gleich voranstellen.

Satyrköpfe zur Verzierung.

Es ist eine Vase aus schwarzem geädertem Marmor, die erst vor kurzem zu Rom in der Werkstätte eines Bildhauers ausgegraben und in die Sammlung des Collegio romano gekommen ist [1]). Sie ist ganz geformt, wie die altgriechischen Vasen, hat eine Höhe von etwa vier Fuss und gegen zwei Fuss im Durchmesser und wird in das vierte, vielleicht fünfte Jahrhundert unserer Zeitrechnung gesetzt.

Die obere Abtheilung derselben unter dem leicht umgebogenen Rande enthält zwei christliche Vorstellungen in Relief: die Mutter mit dem Kinde, zu dem von jeder Seite drei anbetende Männer raschbewegt schreiten (eine Vorstellung, die nicht vor dem fünften Jahrhundert geläufig wird), — und Christus auf dem Thron von den Aposteln umgeben. — Die untere Aussenseite dagegen schmücken Akanthusblätter und andere Zierrathen in antiken Formen, — wobei selbst ein Paar Satyrköpfe nicht fehlen.

Das ist aber nur Nebenwerk und im Gedanken nicht zu urgiren. Der Gedanke des Kunstwerkes ist wesentlich christlich.

Anders ist es in den folgenden Denkmälern.

[1]) Nachricht von derselben giebt eine Corresp. aus Rom in der Augsb. Allg. Zeitung 1845, 20. Oct. Beilage S. 2339. Darnach das Tüb. Kunstblatt 1845. No. 99. S. 416.

a. Auf Münzen.

Allerdings bedingt unter Constantin dem Grossen, wie früher (S. 37) bemerkt ist, der Wendepunkt in der Staatsreligion auch eine Aenderung in den Münztypen, so dass Vorstellungen von entschieden heidnischem Bekenntniss beseitigt wurden. Doch finden sich nicht allein ausnahmsweise auf den Münzen seiner Regierung heidnische Götterbilder zusammen mit christlichen Kennzeichen; sondern es pflanzen sich ferner unter den christlichen Kaisern mythologische Vorstellungen von untergeordneter Bedeutung noch Jahrhunderte auf den Münzen fort.

§. 23. Apollo. Mars.

Wenn auch bei dem Gange, den die religiöse Ueberzeugung Constantin's genommen hat, die Vermischung heidnischer und christlicher Motive auf Münzen seiner Regierung nicht auffallen würde; so kömmt doch diese sehr selten und nur auf Kupfermünzen (die nicht unmittelbar unter kaiserlicher Auctorität geprägt sind) vor.

Von den Constantinischen Kupfermünzen, welche das Bild des *Apollo* nebst dem Zeichen des Kreuzes enthalten, ist schon früher (§. 14.) die Rede gewesen, sofern dort Apollo als Typus Christi gedeutet werden kann. Ich erwähne sie hier noch einmal, da doch diese Vorstellung des Sonnengottes in dem Typus Christi nicht ganz aufgeht, sondern noch einen Rest heidnischer Denkweise enthält.

Derselbe Synkretismus zeigt sich auf einigen Kupfermünzen Constantin's des Grossen mit dem Bilde des *Mars* und dem Monogramm Christi. — Häufig ist die Vorstellung des Kriegsgottes auf den Münzen aus seiner vorchristlichen Zeit, von denen zwei Typen in Silber und

Erz hier besonders zu bemerken sind. Erstens mit der Umschrift MARTI PATRI CONSERVATORI Mars nackt, behelmt, mit der Rechten auf eine Lanze sich stützend, mit der Linken einen auf der Erde stehenden Schild haltend [1]; mehrere Exemplare haben unten die Buchstaben PTR, sie sind also in Trier geprägt. Zweitens mit der Umschrift MARTI CONSERVATORI das Brustbild des Mars, zuweilen mit den Gesichtszügen Constantin's [2], (wie auch Mars in ganzer Figur mit den Gesichtszügen des Kaisers auf Erzmünzen desselben vorgestellt ist [3]): hier wird also der Kaiser als Mars gefeiert, wie es längst üblich war, die Kaiser und Kaiserinnen auf ihren Münzen mit dem Charakter von Gottheiten zu bekleiden.

Die zahlreichen Münzen dieses zwiefachen Gepräges enthalten noch keine Spur des christlichen Bekenntnisses. Nun finden sich aber zwei Münzen, auf denen eben diesem Gepräge das Monogramm Christi beigefügt ist. Erstens eine Erzmünze zweiter Grösse, welche das behelmte Brustbild des Constantin (oder des Mars mit den Zügen Constantin's) mit der Umschrift MARTI CONSERVATORI zeigt und auf dem Helm das Monogramm Christi [4]. Zweitens eine Erzmünze erster Grösse mit der Umschrift MARTI PATRI CONSERVATORI und den Buchstaben PTR in der Exergue, auf welcher Mars in ganzer Figur erscheint, gerade so wie in dem zuerst erwähnten Typus,

[1] Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 253. p. 263. col. 2. p 264. col. 1. Tanini Suppl. ad Bandur. p. 269.

[2] Banduri l. c. p. 253. p. 298. Erzmünze, welche das Brustbild des Mars mit den Gesichtszügen Constantin's enthält, p. 276. col. 1.

[3] Ibid. p. 263 (3). vergl. das. not. 2.

[4] Tanini l. c. p. 271 col. 2.

auf Lanze und Schild sich stützend; auf dem Schild aber steht das Monogramm Christi ☧ [1]).

Im ersten Fall, wenn Constantin als Mars vorgestellt wird, wie die Umschrift zu erkennen giebt, so ist das eine blosse Allegorie: er wird dadurch als martialisch bezeichnet. Wahrscheinlich aber ist die Allegorie in eigenthümlich christlichem Sinn gemeint. Man liebte es im christlichen Alterthum das Leben der Gläubigen überhaupt als einen Kriegerstand aufzufassen, von einer militia Christi zu reden [2]). Insbesondere aber als ein Streiter Christi, indem er die Fahne des Kreuzes aufpflanzte, hatte Constantin seine Gegner besiegt und die Herrschaft behauptet. Auf diese Behauptung der Herrschaft durch Partheinahme für das Christenthum im Kriege mit dem Maxentius vom J. 312 und entschiedener im Kampf mit dem Licinius vom J. 323 mag die Widmung dem Constantin als dem „erhaltenden Mars“ und das Monogramm Christi auf dem Helm hinweisen: um so mehr, da der Kaiser wirklich dieses Zeichen, nachdem er es am Himmel gesehen und die Verheissung des Sieges daraus genommen hatte, nicht allein zum Heerzeichen der Legionen machte, sondern auch auf seinen Helm setzen liess [3]).

Eben so mag nun auch die Vorstellung auf der andern Münze zu deuten sein, welche das Monogramm Christi auf dem Schilde des Mars enthält, — wie auch auf die Schilde der Soldaten Kaiser Constantin dieses Zeichen setzen liess [4]). Doch könnte auch ein heidnischer

[1]) Tanini l. c. p. 269. col. 2.

[2]) Nach 2. Timoth. 2, 3.

[3]) Euseb. Vit. Constant. Lib. I. cap. 31. So enthält auch eine Erzmünze Constantin's das Monogramm Christi auf dem Helm des Kaisers, s. Wiczay Mus. descr. P. II. n. 3996. abgebild. p. 365. unter n. 3971.

[4]) Ibid. IV, 21. So sieht man auch das Monogramm Christi auf dem

Gedanke mit einem christlichen hier zusammengebracht sein, namentlich bei dem Mars pater an die Stiftungssage Roms gedacht werden, — wie wenigstens Romulus und Remus unter der Wölfin mit dem Crucifix zusammengebracht sind auf einem Denkmal des neunten Jahrhunderts (s. unten §. 40.). — Bemerkenswerth aber ist der Prägort Trier, von wo auch mehrere Münzen mit dem Bilde des Sonnengottes und dem Zeichen des Kreuzes ausgegangen sind.

Uebrigens darf nicht unerwähnt bleiben, dass diese beiden Münztypen nur aus je einem Exemplar in Besitz Tanini's bekannt sind. Wenigstens bei Banduri, so viele Constantinische Münzen mit dem Bilde des Mars dort auch aufgeführt werden, kommt jenes christliche Zeichen daneben nicht vor [1]: eben so wenig finden sich solche Münzen in den Museen zu Wien (bei Eckhel und Arneth) nnd Kopenhagen (bei Ramus), auch nicht in dem K. Münzkabinet zu Berlin [2]. Es ist also noch zu wünschen, dass die Angaben Tanini's durch Bekanntwerden sicherer Exemplare Bestätigung finden.

Eine Erzmünze mit demselben Typus, wie die letztgenannte, ebenfalls in Trier geprägt, die man auch noch in neuerer Zeit auf Kaiser Constantius, Sohn Constantin's

Schilde des Kaisers Majorianus, auf einer Goldmünze desselben bei Banduri l. c. p. 590. abgebild. p. 584. und b. Mamachi Orig. et antiq. christ. T. III. p. 57.

[1] Aber auf einer Erzmünze bei Banduri l. c. p. 276. col. 2. findet sich bei dem zuletzt erwähnten Gepräge, unten mit den Buchstaben TT, im Felde ein *liegendes* Kreuz (X), — gerade wie auf Münzen mit dem Bilde des Sonnengottes, s. oben S. 98.

[2] Dasselbe enthält von den beiden in Rede stehenden Typen Constantinischer Münzen 17 Exemplare mit dem Mars in ganzer Figur und 5 Exemplare mit dem Kopf des Mars.

des Grossen, bezogen hat [1]), gehört nicht diesem, sondern seinem Grossvater, dem Constantius Chlorus an [2]).

§. 24. Victoria.

Die mythologischen Vorstellungen von untergeordneter Bedeutung, welche sich ferner noch auf den Münzen fortpflanzen, sind namentlich die Wölfin mit Romulus und Remus, die Tyche von Rom und Constantinopel, Genien und die Victoria.

Von den ersteren wird später die Rede sein. Hier ziehen wir die Vorstellung der Victoria in Betracht, welche bei der grossen Reihe von Münzen, auf denen sie sich findet, vorzüglich geeignet ist, sowohl die Beibehaltung antiker Motive, als den Uebergang in christliche Zeichen zu veranschaulichen.

Victoria, die Titanide, hat noch am meisten Persönlichkeit unter den zahlreichen Personificationen menschlicher Eigenschaften und Zustände, wie sie im griechischen und römischen Alterthum geläufig waren. Von diesen hat sie allein in der altchristlichen Kunst eine bleibende Stelle gefunden: natürlich nur so, dass jeder Gedanke an ein göttliches Wesen und persönliches Dasein entfernt und ihr Bild lediglich als Personification genommen wurde, — wenn man dabei nicht etwa an einen von Gott gesendeten Engel des Sieges dachte.

1. Denn den Cultus der Victoria und seine Zeichen wollten die Christen nicht vor Augen haben, wenn er auch nicht sogleich unter den ersten christlichen Regierungen beseitigt wurde. Aber gerade an der Geschichte

[1]) Beugnot Hist. de la destruct. du paganisme en occid. T. I. p. 168.

[2]) Banduri l. c. p. 393. not. 2.

dieses Cultus, dem Wechsel desselben und den Streitigkeiten, die darüber geführt wurden, lässt sich der Uebergang von dem heidnischen zum christlichen Staat verfolgen, — wie das Christenthum, das anfangs nur öffentlich anerkannt und Religion des Herrschers geworden war, jedoch das Heidenthum neben sich hatte, zur alleinherrschenden Religion des Staats erhoben wurde.

Im Sitzungssaal des Senats nehmlich, der Julischen Curie, hatte Augustus, der sie auch erbaute, eine Victoria aufstellen lassen [1]). Und da nach einer Verordnung desselben jeder Senator auf dem Altar des Gottes, in dessen Tempel man sich versammelte, beim Eintritt Weihrauch und Wein darbringen sollte; so geschah solches bei Versammlungen in der Curie auf dem Altar der Victoria. Der Altar nebst dem Bilde der Göttin stand dort bis in die Zeit der ersten christlichen Kaiser. — Zuerst nun liess ihn Constantius wegschaffen [2]); durch Julian den Abtrünnigen ward er wiederhergestellt. Dann folgen lauter christliche Kaiser, von denen jedoch die beiden ersten Jovian und Valentinian I. [3]) ihn stehen liessen. Gratian aber, der auch zuerst den bis dahin beibehaltenen Titel eines Pontifex maximus ablegte, entfernte ihn wieder [4]) (vor 379): und als im J. 382 von dem heidnischen Theil des Senats durch den Symmachus um Wiederherstellung des Altars und der aufgehobenen Privilegien des heidnischen

[1]) Dio Cass. LI, 22. p. 655. Vergl. Urlichs Röm. Topographie in Leipzig S. 34. 44 ff. 47. 48.

[2]) Symmach. Relat. c. 5. 7. Ambros. Epist. XVIII. c. 32: Constantius nondum sacris initiatus mysteriis contaminari se putavit, si aram illam videret: jussit auferri, non jussit reponi.

[3]) Symmach. Relat. c. 3. Ambros. Epist. XVII. c. 16.

[4]) Symmach. Relat. c. 18. vergl. die Anm. zu Ambros. l. c. c. 5. p. 825.

Cultus gebeten wurde [1], wogegen aber der christliche Theil des Senats sich verwahrte, liess der Kaiser den Abgeordneten nicht einmal zur Audienz [2]. Darauf erneuerte Symmachus unter dem minderjährigen jüngern Valentinian im J. 384 seine Vorstellung; wogegen Ambrosius, Bischof von Mailand, mit zwei Schreiben beim Kaiser einkam, von denen das eine, sobald ihm die Sache kund geworden, das andere, nachdem er die erbetene Abschrift von jener Vorstellung erhalten, abgefasst ist [3]. Die Folge war, dass der Kaiser das Gesuch des Symmachus verwarf [4]. Auf diesen Ausgang des Streits zwischen Symmachus und Ambrosius machte Ennodius, Bischof von Pavia († 521) das Epigramm [5]:

Dicendi palmam Victoria tollit amico;
Transit ad Ambrosium, plus favet ira deae.

Bedeutsam ist der Streit dieser beiden hervorragenden Repräsentanten des Heidenthums und des Christenthums, die an Ernst der Gesinnung und Eifer für ihren Glauben einander nicht nachstanden. Symmachus fordert für die alten Götter, die Rom gross gemacht und eine Zurücksetzung nicht ungeahndet liessen, ihr Recht zurück, — und für den Senat den Schmuck und die Weihe, welche

[1] Ambros. Epist. XVII. c. 10.

[2] Symmach. Relat. c. 1. und 18.

[3] Diese drei Documente sind noch vorhanden, — die beiden Schriften des Ambrosius Epist. 17. und 18. Opp. ed. Bened. T. II. p. 824 sqq. 833 sqq.; die Vorstellung (Relatio) des Symmachus in dessen Epist. Lib. X. ep. 54. und bei Ambros. l. c. p. 828—832. — Der Streit ist natürlich häufig besprochen, und zwar von entgegengesetzten Standpunkten; s. bes. Tillemont S. Ambroise art. 37. in s. Mém. pour servir etc. T. IX. p. 161—164. Fr. Jacobs Verm. Schr. Th. VI. S. 233—236.

[4] Ambros. Epist. LVII.

[5] Ennod. Carm. Lib. II. epigr. 143. in Galland. Bibl. Patr. T. XI. p. 214.

der Altar der Victoria seinen Verhandlungen gebe. Er macht auch auf das Bedürfniss des Staats aufmerksam, dass man den barbarischen Völkerschaften gegenüber diesen Altar nöthig habe, und das Omen vermeiden müsse, welches in der Beseitigung desselben liege. So vieles habe der Kaiser der Victoria zu verdanken und werde ihr noch mehr verdanken. Reddatur saltem nomini honor, qui numini denegatus est. Allen sei diese *Macht* angenehm; niemand möge leugnen, dass sie zu verehren sei, von der er anerkennt, dass sie zu wünschen sei. — Ambrosius dagegen erklärt es für eine Verleugnung des Glaubens und droht mit der Ausschliessung aus der Kirchengemeinschaft, wenn der Kaiser durch Gewährung der Bitte (was nicht als Wiederherstellung, da der Altar nicht von ihm abgeschafft sei, sondern als eine Neuerung erscheine) dem heidnischen Cultus Vorschub gebe, — und für eine Gewissensverletzung der christlichen Mitglieder des Senats, wenn sie den heidnischen Opfern dort beiwohnen müssten. Von der Victoria endlich sagt er [1]: man habe sie für eine Göttin gehalten, da sie doch ein Attribut (munus) sei, nicht eine Macht (potestas): — donatur, non dominatur, legionum gratiâ, non religionum potentiâ.

Bemerkenswerth ist auch, wie Augustinus über die Victoria und ihr Verhältniss zum Jupiter in seiner Bestreitung der Vielgötterei sich äussert [2]. „Wenn die Herrschaft, sagt er, ein Attribut (munus) des Jupiter ist, warum soll nicht auch der Sieg (victoria) dafür gelten? Wofür er gewiss gelten würde, wenn nicht ein Stein auf dem Capitol, sondern der wahre König der

[1]) Ambros. Epist. XVIII. c. 30.

[2]) Augustin. Civ. dei IV, 15. 17. So sagt er auch ebendas. c. 34. von den Juden: sine Victoria quidem non vicerunt, non eam tamen deam, sed dei sui munus habuerunt.

Könige und Herr der Herrscher erkannt und verehrt wurde. Oder meint man etwa, dass die Göttin Victoria vom Jupiter gesendet wird und, ihm als dem Könige der Götter gehorsam, zu denen kommt und bei denen bleibt, wohin er sie gewiesen? Das wird mit Recht gemeint, nicht von jenem Jupiter, den sie als König der Götter nach ihrem Sinn erdichten, sondern von jenem wahren König in Ewigkeit, dass er nicht die Victoria sendet, welche kein Wesen ist, sondern seinen Engel (vergl. 2. Mos. 14, 19. Jos. 5, 14), und den Sieg giebt, wem er will."

2. Dieselben Kaiser jedoch, welche den Altar der Victoria umstürzten, liessen das Bild derselben unbedenklich auf ihren Münzen stehen, — indem dasselbe nur in einem allegorischen Sinn genommen wurde.

Doch ist überhaupt wohl zu bemerken, dass dieses Bild nur beibehalten wurde, — da es fast nur auf Münzen zu finden ist, für welche der herkömmliche Typus auch unter der Herrschaft des Christenthums noch längere Zeit in Geltung blieb. Woran einige Diptychen und Rundwerke sich anschliessen. — Von der freiwaltenden christlichen Kunst dagegen, wo sie selbständigen Motiven folgte, ist die Victoria nicht aufgenommen.

Denn in den Cömeterien und Kirchen des christlichen Alterthums ist eine Darstellung der Victoria kaum nachzuweisen. Zwar kommen einmal in einem Wandgemälde römischer Katakomben, das man gewöhnlich auf christliche Rechnung setzt, zwei Victorien vor. Ich werde jedoch weiterhin (§. 27, 2.) nachzuweisen suchen, dass dies Gemälde heidnischen Ursprungs ist. — Dagegen sind auf der Fronte von einem christlichen Sarkophagdeckel im Vaticanischen Museum [1]), welche rechts die Anbetung

[1]) Beschreib. Roms II, 2. S. 26. n. 16. In den Werken über die Roma sotterranea kommt dies Monument nicht vor.

der Könige enthält, links zwei Victorien vorgestellt, die ein weibliches Brustbild zwischen sich haben [1]) — während in der Mitte zwei Genien gebildet sind, welche die Inschrifttafel halten (vergl. unten §. 37, 1.).

Unter den öffentlichen Denkmälern mit derselben Vorstellung ist vor allem eines merkwürdigen Werkes aus dem vierten Jahrhundert zu gedenken, des Barberinischen Diptychon [2]) (s. oben S. 20 f.), welches wahrscheinlich dem Kaiser Constantius, als er im J. 357 nach Rom kam, vom Senat dargebracht ist. Es enthält dasselbe nicht weniger als fünfmal eine Vorstellung der Victoria. In der oberen Abtheilung sieht man zwei schwebende Victorien, welche nach antiker Art einen Schild halten: auf demselben ist das Brustbild Christi, der die Rechte segnend erhebt und in der Linken ein Kreuz hält, dabei rechts und links von ihm eine Strahlenkrone, so wie die Zeichen von Sonne und Mond (vergl. unten §. 48, 1, 3.). Das Hauptbild in der Mitte ist der Kaiser (Constantius) zu Pferde mit einigen Nebenfiguren (die Erde, vergl. unten §. 45, 1.): vor ihm erscheint auf einer Kugel stehend die Victoria, welche in der Linken einen Palmzweig hält und mit der Rechten, die abgebrochen ist, wahrscheinlich einen Kranz ihm hingehalten hat. Daneben auf der linken Seite ist ein Jüngling gebildet, der Kleidung nach von der Kaiserlichen Familie, der auf der Hand einen Sockel mit einer

[1]) Wie dies öfters auf heidnischen Denkmälern der Fall ist: zwei Victorien, die ein Medaillon mit den Brustbildern eines Ehepaares halten, auf einem Sarkophag in dem 1843 entdeckten Grabmal zu Weyden, abgeb. bei Urlichs Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande H. III. Taf. VII. VIII. S. 142. Desgleichen zwei Victorien eine Inschrifttafel haltend auf einem Sarkophag im Museum zu Marseille bei Millin Voy. dans le midi de la France T. III. p. 158. Pl. XXXVII, 3.

[2]) Abgebildet bei Gori Thes. vet. diptych. T. II. zu p. 163.

Victoria trägt, welche einen Kranz in der Rechten hält. Das Gegenbild hiezu auf der andern Seite ist verloren gegangen. In der untern Abtheilung endlich erscheint noch einmal inmitten von wilden Thieren, welche gezähmt herbeikommen, und von Barbaren, welche Geschenke bringen, eine Victoria mit ausgebreiteten Flügeln, mit dem Scepter in der Linken, der wie es scheint ihr dargereicht wird durch eine Hand aus den Wolken, das Symbol Gottes des Vaters. Das Ganze gilt den Siegen, welche Constantius über barbarische Völkerschaften (Gelonen, Scythen, Alemannen u. a.) errang. Zugleich aber wird angedeutet, dass der Sieg aus der Hand Gottes kommt, und dass der höchste Sieger Christus ist, der im Himmel thront und dem Zeichen des Kreuzes den Erdkreis unterworfen hat.

Auf einer andern Elfenbeintafel aus dem Museum Riccardi [1]), die unbestimmt nur in die Zeit christlicher Kaiser gesetzt wird, sieht man oberhalb eines Adlers eine sitzende Victoria, welche einen Schild hält mit dem Brustbild eines Consuls und der Inschrift Bono Reipublic(a)e | et iterum.

Vielleicht ist auch bei einigen kaiserlichen Statuen eine Victoria angebracht worden [2]), — auf die eine oder andere Art, wie in dem eben erwähnten Diptychon des Constantius. Nehmlich von der ehernen Reiterstatue Thedosius des II., die in dem Miliarium zu Constantinopel stand, sagt eine Nachricht, dass der Kaiser in der Hand einen Apfel hatte und ein menschlich gestaltetes Bild, das ihn bekränzte [3]), — was wohl eine Victoria auf einer

[1]) Abgebildet bei Gori Thes. vet. Diptych. T. II. Tab. XXI. zu p. 136. vergl. p. 137. §. III.

[2]) Vergl. Heyne Serior. art. opp. sub imp. Byzant. (an dem oben S. 6. angef. O.) p. 48. 50.

[3]) Codin. De sign. Constant. p. 36. *d.* (ed. Bonn. p. 69). Aber der Anonym. Antiq. Constant. I, 27. p. 11. (bei Banduri Imp.

Kugel stehend anzeigt. Auch bei einer Reiterstatue Justinian's I. im Hippodrom ist von einer *Νίκη στεφανηφόρος* die Rede [1]; doch scheint vielmehr diese Statue selbst allegorisch so genannt zu werden: und sollte die Ortsangabe auf einer Verwechselung beruhen, so dass hier das im Augusteum errichtete Standbild des Kaisers gemeint wäre, so ist gewiss, dass bei diesem keine Victoria sich befand [2].

3. Auf den römisch-griechischen Münzen aber ist die Victoria beibehalten von dem ersten christlichen Kaiser Constantin dem Grossen an bis unter die Regierung des Heraclius I. (610—641). Sie ist dort ebenfalls theils einfach theils zu zweien vorgestellt.

Die *zwei Victorien* erscheinen gewöhnlich *stehend* und halten einen Kranz oder Schild mit einer Votivzahl, — wie sie schon früher z. B. auf Münzen des Carus und Carinus (mit der Inschrift VOTIS X in dem Kranz) vorkommen [3]. So sieht man sie mit der Inschrift VOT. XXX auf einem grossen Goldmedaillon Constantin's des Grossen

Orient. T. I.) sagt bei Beschreibung derselben Statue nichts von diesem Bilde.

[1]) In einem Epigramm, Jacobs Antholog. Gr. T. IV. p. 105. n. 19. v. 3.:

πῶλον ὑπὲρ νίκης, Νίκην στεφανηφόρον ἄλλην,
καί σε μετηνεμίῳ πώλῳ ἐφεζόμενον·

wo die *Νίκη στεφανηφόρος* für ein Standbild der Victoria von Heyne l. c. p. 50. genommen wird. Wahrscheinlich aber ist dieser Ausdruck Apposition zu *πῶλον*, s. Jacobs Animadv. Vol. III. P. I. p. 264.

[2]) Wie aus der ausführlichen Beschreibung bei Procop. De aedif. I, 2. erhellt. Daher ist es irrig, dass Heyne, der (wie auch Banduri Imp. Orient. T. II. p. 841.) beide Standbilder identificirt, doch noch von der Victoria spricht.

[3]) Bei Steinbüchel Notice sur les Méd. Rom. en or du Musée de Vienne Pl. IV, 8. p. 30, 8.

im Museum zu Wien [1]), so wie auf Goldmünzen seiner Söhne, des Constans und Constantius [2]). — Doch sieht man auch zwei *schwebende* Victorien auf Goldmünzen des Valens, — theils für ihn allein, indem er vorgestellt ist mit sechs Pferden fahrend, wie ihm von zwei Victorien, die auf beiden Seiten heranschweben, ein Kranz dargeboten wird [3]), theils für die drei damaligen Herrscher des römischen Reichs [4]).

Statt der beiden Victorien erscheinen auch *eine Victoria und ein geflügelter Knabe (Genius)*, jene meist auf einem Harnisch *sitzend*, dieser stehend, welche einen Kranz oder Schild mit der gelobten Zahl von Jahren (VOT. V. etc.) halten, — auf Goldmünzen des Constantius als Cäsar und als Augustus [5]), des Julian noch als Cäsar (355—360), Valentinian (I. oder II.), Flavius Victor und Anastasius [6]).

Häufiger ist eine einzige Victoria auf diesen Münzen, deren Betrachtung besonderes Interesse gewährt, da diese Reihe es ist, welche sowohl die Aneignung als die Fortpflanzung und endliche Beseitigung jenes Bildes als einer Reminiscenz aus dem heidnischen Alterthum deutlich erkennen lässt.

[1]) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 82. Abgebildet bei Steinbüchel l. c. Pl. I, 3. p. 12. 20, 3. O. Müller Denkmäler der alten Kunst Th. I. Taf. 72. n. 412.

[2]) Eckhel l. c. p. 111. 117. — Goldmünze des Constans in der K. Sammlung zu Berlin, unter den ausgelegten.

[3]) Eckhel l. c. p. 152 sq. Ein Medaillon mit diesem Typus, 62 Ungarische Dukaten schwer, im Museum zu Wien, abgebildet bei Steinbüchel Pl. III, 1. p. 24, 10.

[4]) Eckhel l. c. p. 155.

[5]) Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 371.

[6]) Eckhel l. c. p. 128. 151. 166 sq. 206. — Ein Goldmedaillon Valentinian's im Museum zu Wien b. Steinbüchel Pl. III, 4. p. 26, 14.

Schon seit Augustus ist die Victoria auf den Münzen der römischen Kaiser vorgestellt entweder auf einer Kugel sitzend, namentlich auf den Goldquinaren unter Augustus, Tiberius und Caligula, gewöhnlicher auf einer Kugel stehend, — oder auch so, dass der Kaiser eine Kugel, auf der die Victoria steht, in der Hand hält. — Die letztere Vorstellung findet sich auch auf Münzen des Constantius Chlorus, und so ist sie auch auf dessen Sohn, den Kaiser Constantin den Grossen übergegangen [1]), dessen Münzen häufig das Bild der Victoria zeigen.

Besonders bemerkenswerth aber ist aus dieser Zeit des Uebergangs die Erscheinung christlicher Symbole neben der Victoria: eine Goldmünze dieses Kaisers [2]), auf welcher eine schreitende Victoria vorgestellt ist, welche eine Trophäe und Palme in den Händen hat, mit der Umschrift VICTORIA CONSTANTINI AUG., enthält im Felde das Monogramm Christi. Auf einer Erzmünze des Constantius [3]) (337—361) sieht man den Kaiser, der das Labarum mit dem Monogramm Christi in der Rechten hält, wie er von der Victoria bekränzt wird, und dazu die durch die Vision Constantin's des Grossen berühmte Umschrift HOC SIGNO VICTOR ERIS, — ein Typus, der auch auf Münzen des Vetranio (i. J. 350) [4]) und des Gallus, eines Neffen Constantin's des Grossen (der im J. 351 zum Cäsar ernannt wurde, † 354), sich findet. Eine andere Vorstellung ist, dass der Kaiser auf der einen Hand die Victoria, mit

1) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 30. 84.

2) Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 256. und not. 1. Eckhel l. c. p. 90.

3) Echkel l. c. p. 116. — Ebenfalls auf einer Erzmünze des Constantius erscheint eine fliegende Victoria mit einem Lorbeerkranz in jeder Hand, und rechts im Felde das Monogramm Christi, s. Tanini Suppl. ad Bandur. p. 303.

4) Ein Exemplar zu Berlin, a. a. O.

der andern das Labarum mit dem Monogramm Christi hält, auf Münzen des Magnentius, Jovian [1], Valentinian I. und Valens [2].

Mannichfach ist der Typus, in welchem die Victoria auf den Münzen der christlichen Kaiser gebildet wurde. Am gewöhnlichsten erscheint sie erstens mit oder ohne Kugel unter den Füssen auf der Hand des Kaisers: wie auf den schon erwähnten Münzen Constantin's des Grossen, — ferner des Valens [3], Gratian, Honorius und Avitus (i. J. 455. 456). Nicht selten erscheinen auch die Städte Constantinopel oder Rom in weiblicher Figur mit der Victoria auf der Hand, — namentlich auf Münzen des Constantius, Valentinian (I. oder II.), Valens [4], Theodosius des Gr., Arcadius und Theodosius II. Während aber die Tyche von Constantinopel auf einer Münze des letztern die Victoria auf der Hand hält, hält sie auf einer andern Münze desselben die Kugel mit dem Kreuz. — Auch ein elfenbeinernes Diptychon [5] (worauf ich unten §. 56. zurückkommen werde), früher in Florenz, jetzt in Wien, ist zu bemerken mit den Figuren von Rom und Constantinopel, von denen die letztere in der Linken eine

[1] Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 122. 147.

[2] Goldmünzen des Valentinian I. und des Valens zu Berlin, a. a. O.

[3] Goldmedaillon des Valens im Museum zu Wien, abgebildet bei Steinbüchel Pl. III, 1. p. 24, 10.

[4] Die Tyche von Constantinopel, welche die auf dem Weltball stehende Victoria auf der rechten Hand trägt, auf Goldmedaillons des Constantius und Valens, im Museum zu Wien, b. Steinbüchel Pl. I, 5. 6. p. (13). 21, 5. 6. Die Tyche von Rom und die von Constantinopel, jede die auf dem Weltball stehende Victoria auf der Hand haltend, auf einem Goldmedaillon Valentinian's zu Berlin a. a. O.

[5] Bei Gori Thes. vet. diptych. T. II. Tab. III. zu p. 182. und genauer Tab. IX. zu p. 258.

Kugel mit Sternen hält, auf welcher die Victoria steht mit Kranz und Palmzweig in den Händen.

Zweitens sieht man häufig auf den Münzen der Kaiser von Constantin dem Grossen bis auf Heraclius I. eine schreitende Victoria. Zuweilen hält sie Kranz und Trophäe in den Händen, wie auf Münzen des Constans und des Zeno, — oder Kranz und Palme, wie auf Goldmünzen Justinian's I. [1])

Drittens wird öfters die Victoria vorgestellt den Kaiser bekränzend, — wie Gregor von Nazianz [2]) bemerkt in einer Rede, die er nach dem Tode Kaiser Julian's († 363) geschrieben: „Die Kaiser liebten es, verschiedene Vorstellungen ihren Bildern beimalen zu lassen: entweder die angesehensten Städte Geschenke darbringend oder Victorien ihr Haupt bekränzend.“ So sieht man die Victoria hinter dem Kaiser stehend auf Münzen des Constans, des Constantius und Vetranio (wie vorhin erwähnt), — auch des Jovian, des Nachfolgers Julian's des Apostaten.

Ein vierter Typus ist eine schwebende Victorie in halber Figur zwischen zwei auf Einem Thron sitzenden Kaisern, über deren Häuptern ihre Flügel sich ausbreiten, — auf Goldmünzen des Valentinian I., Valens [3]), Gratian, Magnus Maximus und Eugenius [4]).

[1]) Pinder und Friedländer Die Münzen Justinian's S. 23. und bloss mit Kranz S. 24.

[2]) Gregor. Naz. Adv. Julian. prior Invectiv. (Orat. IV.) c. 80. T. I. p. 116. *a.*

[3]) Ueber ein Exemplar dieser Münze des Valens zu Trier, s. Chassot von Florencourt in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, H. IV. S. 114. Taf. III. fig. 4.

[4]) Bei Valens, Maximus und Eugenius wird dieser Typus erwähnt von Eckhel l. c. p. 155. 165 sq. 167. — Diese Münzen sämmtlich (bis auf die des Valens) sind im Museum zu Berlin, unter den ausgelegten Münzen.

Zu den seltenern Vorstellungen gehört eine Victoria am Ruder sitzend in einem Schiff, in welchem der Kaiser steht, — auf Münzen des Constans, Valentinian II. und Arcadius [1]), von denen die erste und letzte wegen des Phönix in der Hand des Kaisers noch besonders zu bemerken ist (vergl. unten §. 42, 2.). — Und eine schreitende Victoria, die in der Rechten eine Trophäe hat, mit der Linken einen Gefangenen bei den Haaren schleppt, auf Münzen des Valentinian (I. oder II.), und wiederum des Julius Nepos und Romulus (475—476) [2]). — Eine eigenthümliche Vorstellung zeigt ein goldenes Medaillon Justinian's I. [3]) (ehemals in Paris, 1832 verloren gegangen), auf welchem der Kaiser zu Pferde erscheint und ihm vorangehend eine Victoria, die eine Trophäe in der Linken trägt und sich nach ihm umschaut. — Häufiger ist eine Victoria, welche (meist auf Waffen) sitzt und auf einen Schild eine Zahl von Jahren schreibt zu einem Gelübde für lange Dauer der Regierung: diese Vorstellung enthalten Münzen des Arcadius, Theodosius II., Zeno, Basiliscus, Anastasius [4]) und Justinian's I. [5])

Hieran schliesst sich die Darstellung der Victoria mit christlichen Symbolen meist auf den Münzen kaiserlicher Frauen, — seit Theodosius dem Grossen, der allerdings dem Christenthum einen Sieg verschaffte, indem er dem Heidenthum mit Gewalt ein Ende machte. Zuerst

[1]) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 111. 162. 169.

[2]) Ibid. p. 151. 202. 203.

[3]) Pinder und Friedländer Die Münzen Justinian's Taf. II. S. 18. — Eine ähnliche Vorstellung (der Kaiser zu Pferde, voran eine Victoria) findet sich schon auf einem Goldmedaillon Constantin's des Gr., Tanini Suppl. ad Bandur. p. 263. Mionnet De la rareté des méd. Rom. T. II. p. 218.

[4]) Eckhel l. c. p. 169. 182. 200. 204. 205.

[5]) Pinder und Friedländer a. a. O. Taf. III, 3. S. 22.

die Victoria sitzend und auf einen Schild das Monogramm Christi schreibend erscheint schon auf einer Goldmünze der Aelia Flacilla, der Gemahlin Theodosius des Grossen († 388), dann der Galla Placidia, seiner Tochter und Herrscherin im Abendlande, der Eudoxia, Gemahlin Theodosius II. (wenn es nicht die des Arcadius ist) und der Pulcheria, dessen Schwester († 453) [1].

Oefters auch erscheint die Victoria stehend mit einem langen Kreuz in der Rechten, auf Münzen der Galla Placidia, des Theodosius II. und der Eudoxia, der Pulcheria und der Euphemia, Gemahlin des Anthemius, — desgleichen des Leontius I., Julius Nepos, Romulus und Justin's I. [2]. — Ferner sieht man in der Hand der sitzenden oder stehenden Victoria die Kugel mit dem Kreuz, während sie in der andern Hand das Scepter oder einen Kranz hält, — das erstere auf Goldmünzen der Eudoxia [3], das andere auf Goldmünzen des Vitalian [4] und Justinian I. [5] — Endlich kommt auch beides zusammen: eine stehende Victoria mit dem Kreuz (welches gewöhnlich in das Monogramm Christi endet) in der Rechten und der Kugel, worauf das Kreuz sich erhebt, in der Linken erscheint zuerst auf einer Goldmünze des Leontius [6], dann wieder auf einem Solidus des Justin I. und Justinian vom

[1]) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 164. 176. 184. 193.

[2]) Ibid. p. 176. 183. 185. 193. 197. — p. 201. 202. 203. — p. 207. — Goldmünzen der Galla Placidia, des Marcian, Leo I., Zeno, Nepos, Basiliscus zu Berlin a. a. O.

[3]) Ibid. p. 184.

[4]) Ibid. p. 208.

[5]) Pinder und Friedländer a. a. O. Taf. III, 4. S. 23. und auf einer in Carthago geprägten Kupfermünze Taf. IV, 7. S. 38. Ferner eine stehende Victoria, welche die Weltkugel mit dem Monogramm Christi in der Rechten trägt, auf einer Goldmünze Justinian's I. in der K. Sammlung zu Paris, Ebendas. S. 71.

[6]) Eckhel l. c. p. 201. — Ein Exemplar in der k. Sammlung zu Berlin.

J. 527: und unter Justinian I. wird dieser Typus gebräuchlich [1]).

Auch nach Justinian bleibt dieser Typus für die Goldsolidi, namentlich des Tiberius Constantinus (578—582) [2]), Mauricius (582—602) [3]) und Phocas (602—610) [4]); während auf den Drittelsolidis, wie sie unter den beiden letztgenannten Kaisern geprägt sind [5]), die Victoria in der Rechten statt des Kreuzes mit dem Monogramm einen Kranz hält. Dieselbe Vorstellung findet sich noch auf einem Drittelsolidus des Heraclius I. (610—641) [6]). — Uebrigens geht mit der Regierung dieses Kaisers die Vorstellung der Victoria auf byzantinischen Münzen zu Ende, und das Kreuz tritt an die Stelle. Dies lässt sich an

1) Pinder und Friedländer a. a. O. S. 16. Taf. I, 1. und S. 22.

2) Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 658.

3) Banduri l. c. p. 664. abgebild. p. 662. 664. Tanini Suppl. ad Bandur. p. 395. de Saulcy Essai de classif. des suit. monét. Byz. p. 38. Pl. IV, 2. — Vier Exemplare in der K. Sammlung zu Berlin.

4) Tanini l. c. p. 399. de Saulcy l. c. p. 46. Pl. V, 1. — Zwei Exemplare in der K. Sammlung zu Berlin.

5) De Saulcy l. c. p. 38. Pl. IV, 3. p. 46. Pl. V, 3. — Von diesen Drittelsolidis des Mauricius sind fünf Exempl., von denen des Phocas drei Exemplare (eins unter den ausgelegten Münzen) in der K. Sammlung zu Berlin. Auch ist daselbst ein halber Solidus des Phocas mit der Vorstellung einer schreitenden Victoria, welche die Kugel mit dem Kreuz und einen Kranz in den Händen hält.

6) Banduri l. c. p. 684. aus Beger Thes. Brand. T. II. p. 854. Nehmlich ein Exemplar, eine Seltenheit, ist in der K. Sammlung zu Berlin. — Von Heraclius I. ist auch eine Silbermünze zu bemerken mit der Umschrift VIRTUS und der Vorstellung einer schreitenden Victoria, welche Kranz und Palmzweig in den Händen trägt, b. Tanini l. c. p. 401. de Saulcy l. c. p. 58., wogegen Mionnet De la rareté des méd. Rom. T. II. p. 437. diese Münze unter Heraclius II. aufführt.

folgenden Momenten erkennen. Die gewöhnliche Umschrift zu dem Bilde der Victoria ist VICTOR(IA) AUG.: unter dieser Umschrift hat dieselbe seit der Zeit der Pulcheria öfters das Kreuz in der Hand. Später wird das Kreuz allein (ohne die Victoria) mit derselben Umschrift abgebildet auf Münzen des Tiberius Constantinus, Mauricius, Phocas und Heraclius I., — ohne dass deshalb die Vorstellung der Victoria schon aufgegeben wäre. Auch unter den folgenden Kaisern (bis unter Leo V. dem Armenier zu Anfang des neunten Jahrhunderts) kommt jene Umschrift, jedoch nur mit dem Kreuze vor. Die Victoria selbst ist seit dem J. 641 [1]) dort nicht mehr vorgestellt.

4. Inzwischen war im Abendlande auch zu fremden Völkern dieses Bild übergegangen. Namentlich in Italien behielten die auf den Trümmern des römischen Reichs sich erhebenden christlichen Völker wie die Sprache so auch die Typen auf den Münzen bei.

Zuvor gedenke ich einer Münze der *Vandalen*, und zwar des Genserich, der allerdings ein Christ, aber als eifriger Arianer Verfolger seiner rechtgläubigen Unterthanen war. Sein Name steht auf der Vorderseite, auf der Rückseite die Victoria, die in der Rechten den Reichsapfel, in der Linken, wie es scheint, ein Füllhorn hält [2]).

Zunächst nun kommt dieselbe auf Münzen der *Ostgothen*, obwohl nicht häufig, vor, — nach einem Typus, wie er schon früher wahrgenommen wird [3]). Auf Silber-

[1]) Denn die Münzen mit der Vorstellung der Victoria unter dem Namen des Leontius gehören nicht Leontius II. zu Ende des siebenten Jahrhunderts, sondern Leontius dem Ersten zur Zeit des Kaisers Zeno (482—488); s. Banduri p. 697. (abgeb. p. 679). Mionnet l. c. p. 451. 396.

[2]) Abgebild. bei Lelewel Numism. du moy. age. Atlas Pl. I, 1.

[3]) Insbesondere auf einem in Rom (im J. 474) geprägten Bronzemedaillon Zeno's und Leo's II.: schreitende Victoria, die in der

münzen, die zu Ehren des Anastasius geprägt sind, ohne Namen des ostgothischen Königs (Theoderich), erscheint eine schreitende oder stehende Victoria, die in der Rechten einen Kranz, in der Linken ein Kreuz oder einen Palmzweig, auf den Schultern ruhend, hält [1]. Ebenfalls eine schreitende Victoria mit Kranz und Palme in den Händen sieht man auf Kupfermünzen des Theodahat (534—536) [2], so wie auf autonomen Kupfermünzen von Ravenna [3].

Sie findet sich ferner auf *fränkischen* Goldmünzen unter Theodebert I. (534—548), dessen Brustbild die Vorderseite einnimmt meist mit der Umschrift THEODEBERTUS VICTOR [4]. Auf der Rückseite mehrentheils mit der Umschrift VICTORIA AUGGG erscheint die Victoria stehend, entweder von der Seite, mit der einen Hand einen Kranz emporhaltend, — wie sich dies Gepräge in der Regel auf den Drittel-Solidis findet [5]. Doch enthalten einige derselben auch das Bild der Victoria von vorn, mit einem Kranz in der Linken und einem Kreuz

Rechten einen Kranz hält, auf der linken Schulter eine Trophäe trägt, s. Friedländer Die Münzen der Ostgothen. Berl. 1844. S. 9.

[1] Friedländer a. a. O. Taf. III. (Unbest. 2. 3.) S. 55. 56. vergl. S. 15. — Ein Exemplar der erstern in der K. Sammlung zu Berlin.

[2] Friedländer a. a. O. Taf. II. (Theodah. 4.) S. 39. — Sechs Exemplare in der K. Sammlung zu Berlin.

[3] Friedländer a. a. O. Taf. III. (Ravenn. 3.) S. 60.

[4] Voillemier De prem. monnoies d'or Méroving. et spéc. de quelques-unes de Théodeb. I., in der Revue numism. 1841. p. 116—123. Pl. IV. V. Die beiden Haupttypen, sofern die Victoria entweder von vorne oder von der Seite gesehen wird, giebt auch Lenoir Monum. de la France. 1840. p. 11. Pl. VIII. fig. 11. 13. s. auch fig. 9.

[5] Revue numism. l. c. Pl. V. fig. 2. 4. 5—10. — Ein Exemplar in der K. Sammlung zu Berlin.

auf der Rechten [1]. Dieselbe Ansicht der Victoria, aber mit noch mehr christlichen Symbolen zeigen die ganzen Solidi, deren herrschender Typus ist: die Victoria von vorne, mit der Rechten ein langes Kreuz fassend und auf der Linken den Reichsapfel tragend, — einigemal auch mit dem Nimbus um den Kopf [2]. Zumal das letztere Zeichen kann es zweifelhaft erscheinen lassen, ob hier die Victoria und nicht vielmehr ein Erzengel gemeint sei [3]. Da aber diese Figur mit dem Kreuz und dem Reichsapfel offenbar nach dem Typus gleichzeitiger Münzen Justinian's gebildet ist, welche sicher das Bild der Victoria enthalten, überdies mit dem Namen derselben die Figur auch auf den fränkischen Münzen bezeichnet ist; so wird man wohl bei der erstern Erklärung stehen bleiben müssen.

Auch auf den Münzen der *Westgothen* in Spanien ist das Bild der Victoria aufgenommen. Sie ist von der Seite vorgestellt mit Kranz und Palmzweig in den Händen, während ein Kreuz auf der Vorderseite unter dem Kopf des Königs ausgeprägt ist, auf Goldmünzen zuerst des Liuva I. (567 — 568) [4], ferner des Leovigild (568 — 586) und gleichzeitig des Hermenegild, seines Sohnes und Mit-

1) Revue numism. l. c. Pl. V. fig. 1. 3.

2) Ibid. Pl. IV. fig. 1—5. 7. 8. Die Victoria mit dem Nimbus fig. 2. 4. 5. — Aber auf Einem Solidus (fig. 6.) sieht man statt derselben den König, der auf einen Gefangenen tritt, mit einem Palmzweig unter dem rechten Arm und auf der linken Hand die Victoria tragend, die ihn bekränzt.

3) Vergl. Lelewel Numism. du moy. age T. I. p. 37. Von einem Engel spricht auch Voillemier l. c. zu Pl. IV. fig. 3. 4. 8. p. 118. 120. Derselbe giebt noch eine dritte Erklärung von dieser Figur, worauf ich am Schluss dieses Bandes (§. 58, 1.) zurückkommen werde.

4) Florez Medallas de España P. III. p. 165. — Eine Silbermünze und zwei Goldmünzen dieses Gepräges in der K. Sammlung zu Berlin.

regenten [1], — endlich noch einmal auf Münzen des Witerich (603—610) [2].

Am längsten hat sich die Kunstvorstellung der Victoria bei den *Longobarden* erhalten: eine schreitende Victoria mit langem Kreuz in der Rechten findet sich namentlich auf Goldmünzen des Aribert I. (653—661) und Cunibert (688—700) [3] — so wie noch auf einer Goldmünze wahrscheinlich des Luitprand (712—744) [4].

Bei allen diesen neubekehrten Völkern kommt also die aus dem heidnischen Alterthum überlieferte Gestalt der Victoria zusammen mit dem christlichen Zeichen des Kreuzes vor, jedoch das letztere nur in untergeordneter Stellung. Dann ist aber die Siegesgöttin diesem siegreichen Zeichen gewichen: mit dem Verschwinden jener antiken Figur erscheint mehrentheils das Kreuz auf den Münzen dieser Völker als herrschende Vorstellung.

b. Auf Hochzeitsdenkmälern.

§. 25. Venus, Amor und die Musen.

Es fehlt nicht an Hochzeitsdenkmälern aus altchristlicher Zeit, namentlich bemalten Glasscheiben; sie tragen aber neben Glückwünschen der Freunde das Gepräge des christlichen Bekenntnisses. Man liebte es den Herrn dar-

1) Florez l. c. p. 170. 175. und p. 190. — Auf den Münzen aller folgenden Könige bei Florez kommt dieser Typus nicht mehr vor.

2) Abbild. bei Lelewel l. c. Atlas Pl. I. n. 26. cf. T. I. p. 18.

3) Beide in der Reichel'schen Münzsamml. zu Petersburg. Th. IX. S. 6. n. 39. 40.

4) Im Museum zu Kopenhagen, s. Ramus Catal. P. II. Vol. 2. p. 326.

zustellen zwischen beiden Gatten, dessen Segen der Ehe ihre Weihe geben sollte.

Mythologische Elemente konnten hier weniger leicht eindringen, bei der Art, wie die hochzeitlichen Mythen des heidnischen Alterthums von den ältern Kirchenlehrern gebrandmarkt wurden, — wie auch die ältere christliche Poesie ihnen keinen Eingang verstattet hat. Man hatte nicht einmal Gelegenheit dazu, da dieselbe vornehmlich in Hymnen so wie in der epischen Behandlung von biblischen und Märtyrergeschichten sich zeigte: auch schmückte man gern die Gräber durch poetische Inschriften, wie selbst von Papst Damasus im letzten Drittheil des vierten Jahrhunderts eine Anzahl Grabschriften verfasst sind; aber von Hochzeitsgedichten findet sich kaum eine Spur.

Allerdings ist aus etwas späterer Zeit ein Hochzeitsgedicht mit rein mythologischem Inhalt zu bemerken, welches auf die Vermählung eines christlichen Königspaares von einem der ausgezeichnetsten Dichter des christlichen Alterthums verfasst ist. Das ist Venantius Fortunatus, der sonst seine Poesie von der Einmischung heidnischer Vorstellungen im Ganzen sehr rein erhält [1]). In dem Gedicht aber auf die Hochzeit des Siegbert, Königs von

[1]) Sonst finde ich in seinen zahlreichen Gedichten nur folgende mythologische Reminiscenzen, Opp. P. I. Lib. IV. c. 28. p. 152. ed. Luchi:

arte Minerva fuit, victa decore Venus;

Lib. VI. c. 3. p. 192:

cujus rapta semel sumpsit Victoria pennas,
et tua vulgando prospera facta volat.

Ferner kommt vor die Erato und der fons Camoenalis Lib. VI. c. 12. p. 218. 220; ein Vergleich mit Orpheus Lib. VII. c. 1. p. 222; für Gott der Name Tonans, Lib. IV. c. 14. p. 136. und öfter. — S. auch unten §. 26.

Austrasien, und der Brunhild, einer spanischen Königstochter [1]), vom J. 566 wird Cupido eingeführt, der beide mit seinem Pfeil getroffen hat und nun von ihrer gegenseitigen Neigung der Venus Kunde giebt; worauf diese Götter herabschweben, das königliche Brautgemach zu schmücken. Cupido verkündet dann das Lob des Siegbert, Venus preiset die Brunhild unter anderem als eine zweite Venus, der keine Nereide und Flussnymphe gleich komme, und spricht zuletzt ihre Wünsche für das königliche Paar aus.

Eine eben solche Seltenheit ist ein Werk der bildenden Kunst aus noch früherer Zeit, jenes Silbergeräth aus dem vierten oder fünften Jahrhundert in der Sammlung Blacas, welches zu Rom im J. 1793 gefunden und schon oben (S. 20, 1.) nachgewiesen ist. Dasselbe hat ohne Zweifel zu einem Hochzeitsgeschenk für eine römische Frau gedient.

Denn der Deckel des Schmuckkästchens enthält auf seiner Oberseite in einem Myrthenkranz, der von zwei Liebesgöttern gehalten wird, die Bildnisse der beiden Ehegatten in halber Figur, — und auf seinem Rande folgende Inschrift:

SECUNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CHRI... [2])

Dies ist nehmlich ein Zuruf, der auf Hochzeitsdenkmälern nicht selten ist, sowohl auf heidnischen als christlichen. So hat ein Ring [3]), auf dem ein männlicher und ein weiblicher Kopf einander zugewandt zu sehen sind, die

[1]) Venant. Fortun. Opp. P. I. Lib. VI. c. 2. p. 187—190.

[2]) Die Inschrift bei d'Agincourt Scult. Tav. IX. fig. 1. und in der Grösse des Originals fig. 8. — Jene Bildnisse ebendas. fig. 2. 3.

[3]) Bei Spon Recherch. d'antiq. Diss. XI. p. 179. auch lat. in Polen. Thes. antiq. Suppl. Vol. IV. p. 468. — Dieselbe Inschrift auf einer Gemme, Orell. Collect. n. 4999. T. II. p. 429.

Umschrift: vivatis. In einer Inschrift aus Narbonne [1]) wird der Wunsch ausgesprochen: per anno(s multos) sine jurgio vivont. Und auf einer runden Glasscheibe [2]) mit den Brustbildern eines Mannes und einer Frau lieset man den Zuruf: Maxima vivas cum Dextro. — Zweifelhaft ist es erschienen, ob eine Glasscherbe [3]) mit der Umschrift dulcis anima vivas heidnischen oder christlichen Ursprungs sei: es sind auf ihr nur noch die Köpfe eines Mannes und einer Frau übrig, zwischen denen eine ganze Figur (ohne Nimbus) erscheint, die in jeder Hand über den Köpfen einen Kranz hält. Aber auf einem vollständig erhaltenen runden Glase [4]) mit derselben Darstellung und mit der Umschrift vivas cum tuis feliciter, zeses [5]), nebst zwei Eigennamen, steht über der die beiden Gatten bekränzenden Figur ausdrücklich der Name Cristus. Auch ein Denkmal von Elfenbein in Gestalt eines halben Eies im Museum Strozzi [6]) zeigt auf der ebenen Fläche die Brustbilder zweier Ehegatten mit dem Monogramm Christi (☧) über ihnen und auf dem cylindrischen Rande die Inschrift: dignitas amicorum, vivas cum tuis feliciter.

[1]) Orell. Collect. n. 4158.

[2]) Buonarroti Vasi di vetro Tav. XXIV. fig. 1. p. 151.

[3]) Ibid. Tav. XVIII. fig. 1. p. 116. — Dieselbe Darstellung mit derselben Umschrift auf einer vollständig erhaltenen Glasscheibe bei Boldetti Osservaz. p. 205. Tav. X. n. 32.

[4]) Bei Bosio p. 509. Aringhi T. II. p. 265. fig. 3. Bottari T. III. p. 190. Tav. CXCVIII. fig. 3.

[5]) So enthält auch ein antiker in einen goldenen Ring gefasster Sardonyx im Besitz des Königs von Baiern, der wahrscheinlich zu einem Geburtsgeschenk gedient hat, ohne Bild die Inschrift: *εὐτύχι Σιλικία ζήσαις.* S. die Abhandl. von Thiersch in den Denkschr. der K. Akad. der Wiss. zu München Jahrg. 1823. 1824. S. 238.

[6]) Boldetti Osservaz. p. 514. Tav. VII. n. 70. vergl. p. 513. Raoul-Rochette Trois. Mém. sur les antiq. chrét. p. 219.

Ferner auf einem christlichen Ringe aus Arles [1]) wird der Wunsch ausgesprochen: † Tecla vivat deo cum marito suo. Und auf einer alten Glastafel im Kircherschen Museum [2]), auf welcher der Abschluss einer Ehe vorgestellt wird: vivatis in deo. — Endlich eine nur zur Hälfte erhaltene Glasscheibe zu Rom in der Bibliothek des Klosters S. Maria della Vallicella [3]), auf der man noch das Bild Christi vornehmlich an dem *ω* (wozu auf der andern Seite das *α* zu ergänzen ist) erkennt, hat die Inschrift: ...ane vivas in Cr(isto) (cum) Laurentio [4]). Und eine runde Glasscheibe von dritthalb Zoll im Durchmesser, ehemals im Ebnerschen Museum zu Nürnberg [5]), zeigt die Brustbilder zweier Gatten mit den darüber geschriebenen Namen Terentia Faustinus, und unten die Inschrift: vivatis in ☧.

So lässt auch die nähere Bestimmung in unserer Inschrift vivatis *in Chri(sto)* nicht bezweifeln, dass die

1) Angeführt von Peiresc. ep. bei Spon l. c. Diss. X. ed. lat. p. 463.

2) Ficoroni Gemmae antiq. literat. P. II. Tab. XI. fig. 1. Dasselbe Glas ist es, welches (mit der irrthümlichen Angabe aus einer römischen Privatsammlung) sich abgebildet findet bei Münter Sinnb. H. II. Taf. XII. fig. 88. S. 113.

3) Bosio p. 509. Aringhi l. c. fig. 1. Bottari l. c. fig. 1. Passeri In monum. sacr. eburn. Exposit. (hinter Gori Thes. vet. dipt. T. III.) p. 28—30. Tab. IX.

4) Mit Unrecht hat man früher die Figur wegen des dabei stehenden Namens für den Laurentius genommen; erst Passeri hat bemerkt, dass es niemand anders als Christus sein könne. Doch hat auch er die Inschrift nicht erklärt. Ich vermuthe, dass *ane* die Endung eines weiblichen Namens und dass zu Laurentio zu ergänzen ist *cum*, — nach Analogie der vorhin angeführten Inschrift: Maxima vivas cum Dextro.

5) Abgebildet bei Murr Memorab. bibl. publ. Norimb. T. II. 1788. am Schluss der Kupfertafeln, s. p. 316.

Projecta eine Christin gewesen [1]), — wohin auch das Monogramm Christi $\frac{P}{\alpha\iota\omega}$ (d'Aginc. l. c. fig. 24.) deutet, welches ebendaselbst später gefunden ist, und wie es häufig zu Anfang oder Ende christlicher Inschriften steht, wahrscheinlich gedient hat, jene Inschrift zu beendigen.

Hiemit scheinen nun aber die Reliefs dieses Kästchens in Widerspruch zu stehen.

Das Relief der Vorderseite des Deckels stellt nehmlich die Toilette der Venus marina dar, welcher ein Triton den Spiegel vorhält; das der linken Seite eine Nereide auf den Wellen schwimmend und von einem Amor begleitet (d'Aginc. fig. 1. 5.). — Desgleichen enthält ein eben dort gefundenes silbernes Becken, dessen Griff die Figur des Adonis ziert, auf seinem Grunde die Toilette der Venus: die Göttin sitzt in der Mitte einer Muschel und wird von zwei Liebesgöttern bedient, deren einer ihr den Spiegel vorhält (d'Aginc. fig. 21. 22.). — Ferner eine becherförmige Vase von feiner Bronze mit Silber verziert hat den Bauch in Gestalt eines Kopfes, welcher für den einer bacchischen Nymphe gehalten wird. — Endlich eine silberne Büchse für wohlriechende Sachen, ursprünglich vermuthlich ein Kästchen, um Bücher zu bewahren, ist mit den Musen geschmückt, von denen acht die Nischen des äusseren Umfangs der Büchse einnehmen, die neunte auf der Höhe des Deckels stand (d'Aginc. fig. 9. und dazu Clio und Melpomene in der Grösse des Originals fig. 10).

Dies alles, auch die Venus mit Zubehör möchte unverfänglich scheinen, wenn es auf Toilettengeräth zu heutigem Gebrauch sich findet. Jedoch in einer Zeit, da

[1]) Vergl. Visconti Oeuvres T. I. p. 215—217. und Raoul-Rochette in der Rec. derselben, Journal des Savants 1830. p. 627.

das Heidenthum noch eine Macht in den Gemüthern war und an jene Gottheiten noch geglaubt wurde, in der Kirche also man um so mehr Ursache hatte, dagegen sich abzuschliessen, muss es auffallen, dass dergleichen mythologische Scenen in einem christlichen Hause konnten Aufnahme finden und einer christlichen Frau zugemuthet wurde, an ihrer Beschauung sich zu ergötzen. Denn es will mehr sagen, wenn solche Scenen in einem Werke der bildenden Kunst zur Darstellung kamen, als wenn die mythologische Reminiscenz in einer poetischen Rede flüchtig vorgeführt wurde und die Allegorie nur zur Einfassung dient, um das Lob eines jungen Ehepaars zu heben.

Unter diesen Umständen könnte ein Zweifel willkommen sein, der wider die Aechtheit des Kunstwerks erhoben ist, oder vielmehr die Verwerfung desselben als eine „elende neue Betrügerei“, — wofür Marini in einem Briefe an Morcelli in Venedig es soll erklärt haben. Dies Urtheil Marini's aber kennt man nur durch die Aussage v. Köhler's [1]), der sich auch nur auf die Versicherung Morcelli's beruft und dasselbe vorbringt, um seine schnöde Auslassung gegen Visconti (in Bezug auf dessen Erklärung dieser und anderer Denkmäler) zu unterstützen, — ungeachtet er späterhin gesteht [2]), die Abhandlung Visconti's noch gar nicht gelesen zu haben. Aber auch Böttiger [3]) scheint jenem Verwerfungsurtheil beizupflichten. Allein während die Auctorität Marini's, die auf epigraphischem Gebiet anerkannt ist, in diesen Dingen dahingestellt bleiben mag, kann sein Urtheil wenig in Betracht kommen, so

[1]) In Böttiger's Amalthea I. S. 301.

[2]) In einem Br. an Böttiger vom 25. Febr. 1821. Ebendas. Bd. II. S. XVI.

[3]) Böttiger Amalthea II. S. XV. f.

lange man es nur aus der dritten und aus so unzuverlässiger Hand hat: denn die Leichtigkeit, mit welcher jener Russische Gelehrte über die Aechtheit antiker Kunstwerke, die nicht nach Russland transportirt worden, abgesprochen hat, ist übel genug berufen — ich darf nur an seine Verdächtigung der hiesigen Königl. Gemmensammlung erinnern, deren bewunderten Pferdekopf in Karneol er auch für ein neues betrugvolles Machwerk erklärt hat. — Was aber jene silberne Toilette betrifft, so ist die Alterthümlichkeit derselben, wenn auch aus einer sehr späten Zeit des gesunkenen Geschmacks, von Hirt als Augenzeugen bestätigt [1]). Für dieselbe hat sich auch Raoul-Rochette ausgesprochen [2]).

Dabei liegt uns am nächsten die Bemerkung, dass wenn das Kunstwerk untergeschoben wäre, der betrügerische Verfertiger wohl schwerlich es unternommen hätte, dasselbe nach seiner mythologischen Ausschmückung durch die Inschrift einer Christin zuzueignen.

Indem wir aber darauf verzichten, durch einen solchen Machtspruch der Schwierigkeit aus dem Wege zu gehen, — wenn man nicht annehmen will, dass ausnahmsweise ein christlicher Künstler (wie es auch in dem anfangs erwähnten Hochzeitsgedicht geschehen ist) die antiken Motive sich angeeignet habe; so bleibt noch der Ausweg übrig, dass diese mythologische Ausschmückung ausschliesslich auf Rechnung eines heidnischen Künstlers kommt, dem die Anfertigung der Hochzeitsgabe übertragen sein mochte, — oder dass dies Geräth, früher in heidnischem Gebrauch, durch die Inschrift zu einem Geschenk für christliche Gatten bestimmt wurde, wie wenigstens

[1]) Wie Böttiger aus einem Brief desselben bemerkt, ebendas.
[2]) In der oben (S. 20. Anm. 1.) angef. Rec. p. 626.

das Kästchen mit den Figuren der Musen auf eine Umwandlung deutet, da dieselben bei einer Büchse für wohlriechende Sachen doch nicht an ihrer Stelle sind.

c. Auf Grabdenkmälern.

§. 26. Antike Reminiscenzen und heidnische Formeln.

Vornehmlich finden sich mythologische Reminiscenzen auf christlichen Grabdenkmälern, — wie überhaupt das der Ort ist, an welchem vorzugsweise die Gedanken des Alterthums und der Kirche sich berühren und von jener Seite in diese sich hinüberziehen.

Freilich scheidet sich vor allem am Grabe christliche und heidnische Weise und es muss auch dieser Unterschied dort offenbar werden. Denn man kann an dieser Grenze nicht verweilen, ohne auf das diesseitige Leben zurück und auf den Zustand nach dem Tode hinauszublicken: und so muss sich zeigen, was die Lebenden für einen Preis und was die Todten für Hoffnung haben. Doch giebt es Gefühle, die überall dieselben bleiben (und darum eine Sprache, welche überall verstanden wird), weil sie in der Natur gegründet sind und von der Religion nicht abgewiesen, nur verklärt werden. Auf der einen Seite das Gefühl der Trennung und des Schmerzes, den zu verleugnen das wahre Christenthum niemals geboten hat. Andererseits die Hoffnung des ewigen Lebens, von der ein Strahl auch in das heidnische Alterthum gefallen ist, und die tröstliche Zuversicht einer Gemeinschaft, die über das Grab hinausreicht. So sind auch auf christlichen Gräbern Bilder und Formeln dieses Inhalts beibehalten, die nichts Heidnisches an sich haben und dem christlichen Glauben nicht hinderlich, zum Theil sogar fähig sind,

durch ihn höhere Weihe zu empfangen (vergl. oben §. 22. und unten §. 37. die Anm. über requiescere).

Indem man aber von dem Ort, an den alle gelangen, Schriften und Symbole dem Alterthum absah, geschah es, dass man nicht strenge sichtend, von der Gewohnheit beherrscht, auch heidnische Vorstellungen mit herübernahm. Dies findet, was die Grabschriften betrifft, noch am ehesten Entschuldigung, wenn es in Versen geschieht, in denen man eher veranlasst ist, den Ausdruck figürlich zu nehmen. Von der Art ist es, wenn als Ziel der Abgeschiedenen angegeben wird der Olymp und die Gemeinschaft der Götter (Superi), das ist so viel als der Himmel und die himmlische Gemeinde, — wie eine nur handschriftlich erhaltene Grabschrift beginnt [1]:

Hoc tumulo Bajoli conduntur membra sepulti,
Sed pollens anima praeclaro remeavit Olympo:
Meruit pontificum qui primus Vestiarius esse,
Quem servator poli redimivit stola perenni; —

während eine andere zu Neapel so lautet [2]:

Hic requiescit Firmica filia, dep. in pace,
quae vixit annos plus minus XV et ad Superos
munda transiit, cujus anima in pace requiescat.

Andererseits wird die Hölle durch den Tartarus bezeichnet in einer Grabschrift zu Trier [3]:

Ursiniano
Subdiacono sub hoc tumulo ossa quiescunt,
Qui meruit sanctorum sociari sepulcro,
Quem nec Tartarus furens nec poena saeva nocebit.
Hunc titulum posuit Ludula dulcissima conjux.
R(equievit) V K(al.) D(ecembr.) Vixit annis XXXIII.

[1]) Gruter Thes. p. 1173, 6. Fleetw. Syllog. p. 366, 5.
[2]) Fabretti Inscr. p. 507, 116.
[3]) Lersch Centralmuseum Rheinl. Inschr. III. n. 54. p. 34. Vergl. Düntzer in den Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande H. I. S. 98.

Beide Ausdrücke finden sich auch bei dem Fortunatus, in Beziehung auf das Abscheiden des Märtyrers Saturninus, von dem er sagt [1]:

Hac ope de terris animam transmisit Olympo,

und in einem andern Gedicht [2]:

Martyr ovans coelos retinet, — tu livida, tristis
Mors, inimica tibi Tartara nigra colis;

so wie der letztere öfters in seinen Epitaphien. Sie sind auch in der christlichen Hymnologie gebraucht: das Wort Tartara ebenfalls bei Fortunatus [3] in seinem Hymnus paschalis:

Namque triumphanti post tristia Tartara Christo;

der andere Ausdruck bei Paul Warnefried [4] in einem Hymnus auf Johannes den Täufer, worin der Engel, der die Geburt desselben dem Zacharias verkündigte, bezeichnet wird als

Nuncius celso veniens Olympo.

Sogar eine der Parzen, Lachesis und die Tänarischen Wasser (von dem Berge Tänarus in Laconien, wo der Eingang in die Unterwelt sein sollte) werden aufgeführt in einer Grabschrift vom J. 442 n. Chr., welche aus dem Cömeterium der Agnes im J. 1603 ausgegraben und von Reinesius, Fabretti u. A. unter die christlichen Inschriften

1) Fortunat. Opp. P. I. Lib. II. c. 12. p. 53. ed. Luchi.

2) Ibid. c. 11. p. 52.

3) Fortunat. Hymn. pasch. v. 5. in Daniel Thes. hymnol. I. p. 170. Vergl. in den Epitaphien des Fortunatus, Opp. P. I. Lib. IV. c. 2. p. 120: postquam sydereus disrupit Tartara princeps; und cap. 5. p. 124: postquam remeans domuit fera Tartara Christus. Ferner Lib. VIII. c. 11. p. 292: tempore vernali, dominus quo Tartara vicit.

4) Paul. Diac. De S. Joann. bapt. v. 5. bei Daniel l. c. p. 209.

gerechnet ist [1]. Auch Bottari bemerkt [2]: nach der Zeit, in der sie geschrieben und nach dem Ort, wo sie gefunden, sei sie offenbar christlich. Indess ist die Inschrift auch abgesehen von den mythologischen Ausdrücken ganz im heidnischen Stil gehalten und vom Christenthum keine Spur darin zu sehen.

Aber unzweifelhaft und sehr auffallend ist die Formel Dis Manibus als Eingang christlicher Grabschriften [3]. Da sie gewöhnlich abgekürzt vorkommt mit den Buchstaben D. M., so suchte man anfangs derselben eine andere Deutung zu geben, z. B. Deo Magno. Eine solche Deutung war an sich unwahrscheinlich und musste ganz aufgegeben werden, als jene Worte vollständig ausgeschrieben in einer christlichen Inschrift gefunden wurden. Das ist die viel-

[1]) Zuerst herausgegeben von Sirmond Ennod. Opp. Par. 1611. 8. Not ad Epigr. LXXIX. App. p. 94. Dann bei Aringhi Roma subt. Lib. IV. c. 27. T. II. p. 176. Reines. Syntagm. p. 985, 380. Fleetw. Syllog. p. 472, 1. Fabretti Inscr. p. 112, 277. Murator. Thes. T. I. p. 406, 2. Burmann Anth. lat. Lib. IV. ep. 119. T. II. p. 79.:

Haec tenet urna duos, sexu sed dispare, fratres,
 Quos uno Lachesis mersit acerba die:
Ora puer dubiae signans lanugine vestis,
 Vix hiemes licuit cui geminasse novem;
Nec thalamis longinqua soror, trieterida quinta,
 Taenarias crudo funere vidit aquas.
Ille Remi Latio fictum de sanguine nomen,
 Sed Gallos claro germine traxit avos;
Ast haec Grajugenam resonans Arcontia linguam
 Nomina virgineo non tulit apta choro.

Statt Taenarias v. 6. will Schrader Tartareas lesen, Ep. crit. vor Burmann l. c. p. LXV.

[2]) Bottari Scult. e pitt. sagr. T. III. p. 112.

[3]) Ich berühre diesen Gegenstand hier nur, da ich nächstens eine besondere Abhandlung über die Formel *Dis Manibus* in altchristlichen Inschriften mittheilen werde.

besprochene Inschrift aus dem Cömeterium des Prätextatus, jetzt im Kircherschen Museum zu Rom [1]:

Dis Manibus. Princi-
pio filio dulcissimo suo po-
suit, qui vixit annis VI. dies
XXVII. in pacae.

Da diese so ausgeschriebene Formel sehr selten ist, so füge ich noch eine zweite dieselbe enthaltende christliche Inschrift ebenfalls aus Rom bei, welche wenig bekannt geworden ist [2]:

Dis Manis. Parentis
bene fecerunt filio
digno Stercorio, cui (l. qui)
vixit anum et meses V:

darunter ist eine Taube mit dem Oelzweig im Schnabel, ein Beweis für den christlichen Ursprung dieser Grabschrift.

So sind nun auch mythologische Kunstvorstellungen auf christliche Gräber übergegangen. Es sind namentlich bacchische Scenen, Scenen zwischen Amor und Psyche und Scenen der Schiffahrt, so wie Vorstellungen von Dämonen des Meeres, — alles nach dem Vorbild heidnischer Sarkophage. Die beiden letztern Arten aber sollen allgemein menschliche Ideen repräsentiren, die erste leitet selbst in einen christlichen Gedanken über. — Dabei ist zu bemerken, dass nur sehr selten Kunstvorstellungen dieser Art mit christlichen gemischt vorkommen, — wodurch erst eine Gewähr christlicher Kunstübung gegeben

[1] Lupi Epitaph. Sever. p. 105. Murator. Thes. p. 1928, 4. Torremuzza Sicil. et obj. insul. Inscr. p. 246. Guasco Mus. Capit. Inscr. zu n. 1268. T. III. p. 172. Morcelli Opp. epigr. Vol. II. p. 72. Orell. Collect. n. 4458 und 4723 (ohne die Wiederholung zu bemerken). Und an andern Orten.

[2] Oderici Dissert. et Adnot. in aliquot ined. vet. inscr. et numism. Rom. 1765. 4. p. 43.

wird. Meist giebt bei jenen Denkmälern nur eine Inschrift Zeugniss, dass sie eine christliche Bestimmung gehabt haben, oder dies ist anderweit bekannt: — weshalb bei manchen wieder die Auskunft offen bleibt, dass sie ursprünglich Werke heidnischer Kunst und erst später von Christen nur in Gebrauch genommen sind.

Aber auch Vorstellungen, die tiefer in die Mythologie hineinführen, finden sich an Grabstätten, die für christlich gelten: Scenen der Einführung in die Unterwelt und des Erscheinens vor den unterirdischen Göttern, — denen gegenüber Scenen des Triumphes und der Bekränzung durch Victorien zu bemerken sind. — Diese Gebilde scheinen mir aber gar nicht hierher zu gehören, da ich bezweifeln oder geradezu verneinen muss, dass es christliche Grabstätten sind, an denen sie erscheinen. Von ihnen soll hier zuerst die Rede sein.

§. 27. Phaeton's Fall, die Dioscuren und Leda. Mercurius. Pluto und Proserpina.

Es sind theils Sarkophage, theils Wandgemälde, die bei entschieden heidnischen Kunstvorstellungen ohne hinreichenden Grund für christliche Denkmäler angesehen sind. Nehmlich die letztern nur wegen des Ortes, an dem sie sich finden, die erstern aber, weil man in dem Bildwerk selbst Zeichen des christlichen Bekenntnisses wahrzunehmen geglaubt hat.

1. Sarkophage.

Des einen Sarkophags, der für ein christliches Werk gehalten ist, im Louvre [1], gedenke ich nur, um dies

[1] Abgebildet bei Clarac Musée de sculpt. T. II p. 787. Pl. 192. n. 780.

sogleich abzuweisen. Derselbe ist an beiden Enden verziert durch zwei bekleidete weibliche Figuren mit Gewinden. In der Mitte erscheint ein weibliches Brustbild in einem grossen Medaillon, welches von zwei schwebenden Victorien gehalten wird, — das ist die Verherrlichung der darin Bestatteten. Zu beiden Seiten unterhalb des Brustbildes sitzen eine männliche und eine weibliche Figur, der Ocean mit der Urne und die Erde: zwischen ihnen ist Wasser, über welches in einem Nachen ein alter Mann rudert, — das ist entweder ein Bild des Lebens, oder es ist der Fährmann der Unterwelt. Endlich jenseits des Oceanus und der Tellus, unter den Füssen der Victorien, sieht man zwei Figuren, die für Fische (von der Art der Rochen) gelten können.

In diesen Fischen nun will Graf Clarac ein Zeichen sehen, dass der Sarkophag, den er in's dritte Jahrhundert setzt, christlichen Ursprungs ist, indem er auf die Vermischung heidnischer und christlicher Ideen in dieser Zeit hinweiset. Ein solches Kennzeichen können aber die Fische ganz gewiss nicht abgeben, da sie oft genug auf antiken Sarkophagen vorkommen und hier dazu dienen, die Vorstellung von dem Meere weiter auszubreiten. Und da auf jenem Sarkophag gar nichts Christliches vorkommt, so kann auch aus dieser Veranlassung nicht von einer Vermischung heidnischer und christlicher Ideen die Rede sein.

Mehr Rücksicht in dieser Beziehung verdient ein anderer Sarkophag in der Kathedrale zu Tortona [1]), der

[1]) Abgebild. bei Mabillon It. Italic. in s. Mus. Ital. T. I. P. 1. zu p. 223. (nicht ganz correct). Eine umständliche Monographie über dieses Denkmal, auch mit vollständigern Abbild., ist von Gius. Ant. Bottazzi Degli emblemi o simboli dell' antico Sarcofago esist. nella chiesa cattedrale di Tortona. Torton. 1824. 4. (41 Bogen). Kurz beschrieben ist es von F. Osten Kunstnotizen aus Sardinien, im Kunstblatt 1845. No. 99. S. 413 f.

theils in den Anfang des dritten, theils in das vierte Jahrhundert, die Zeit Constantin's, gesetzt wird [1]). Er enthält vorne im Mittelfelde den Fall des Phaeton, zu beiden Seiten einen der Dioscuren. Und auf dem Deckel eine Urne, aus welcher Weinranken hervorgehn, bei denen zwei nackte ungeflügelte Knaben beschäftigt sind; an den Ecken sind die Brustbilder eines Mannes und einer Frau. Auf der Rückseite ist in der Mitte eine leere Tafel, zu beiden Seiten ein Hirte, — der eine eine Flöte blasend, der andere mit einer Syrinx in der Hand und einem Widder auf den Schultern; darüber an den beiden Ecken des Deckels ein Hund unter einem Baum und die Leda mit dem Schwan. An den Querseiten sieht man je zwei geflügelte Genien, die theils mit Steinen spielen, theils einem Hahnenkampf zuschauen; und oben in den Giebelfeldern des Daches je ein Medusenhaupt. — Diesen Sarkophag nun, der seit früherer Zeit für ein heidnisches Denkmal erkannt ist [2]), hat man neuerlich dem christlichen Alterthum zu vindiciren gesucht [3]). Zum Beweise sollen der Weinstock und der gute Hirte dienen. Wobei Bottazzi es auch unternommen hat, allen den heidnischen Vorstellungen durch allegorische Auslegung einen christlichen Sinn abzugewinnen. So wird der Fall des Phaeton auf den Fall des Heidenthums, ein daneben sichtbarer (angeblich zerbrochener) Palmbaum auf den Fall des Judenthums und der dabei stehende Hirt (zu dem seine Schaafe flüchten und der mit Erstaunen dem Ereigniss zusieht) auf Christus, der den Zorn des Himmels über

[1]) Das erstere von Bottazzi, das andere von Osten.

[2]) Dafür sieht ihn Mabillon an a. a. O. S. auch Bottari Scult. e pitt. sagr. T. I. p. 141.

[3]) Sehr eifrig ist darin Bottazzi. In diesem Resultat stimmt ihm Osten bei, obwohl er sich sonst über dessen Erklärungen aufhält.

beide herabruft, und somit auf das siegreiche Christenthum gedeutet; die Leda mit dem Schwan soll die Ungöttlichkeit der heidnischen Götter vor Augen stellen: — und was dergleichen Willkürlichkeiten mehr sind. Offenbar dürfen jene auf antiken Grabmälern so geläufigen Vorstellungen auch nur in antikem Sinn genommen werden: an den Querseiten erscheint in dem Gorgonenhaupt die versteinernde Gewalt des Todes, dessen Antlitz drohend Spiele der Jugend überragt; auf der Vorderseite der jähe Sturz, in welchem auch eines Gottes Sohn dem Tode nicht entrann. Ausdrücklich auf diesen Gedanken leitet eine griechische Inschrift über den Häuptern der Dioscuren [1]: über dem einen „niemand ist unsterblich," — über dem andern „sei getrost und erhoben"; sie bezieht sich wohl auch auf eben diese Zwillinge, die auch nicht unsterblich sind, aber doch abwechselnd leben. So hat die Mutter, die dem dreiundzwanzigjährigen Aelius Sabinus dies Grabmal setzte, durch den Zuruf sich trösten wollen, der häufig vorkommt auf heidnischen Denkmälern. Eben so wenig ist eine Spur des christlichen Bekenntnisses in der lateinischen Inschrift zum Gedächtniss des Verstorbenen [2] enthalten. — Andererseits wird der christliche Ursprung durch den Weinstock mit den Genien gewiss nicht bewiesen; aber auch der Hirt mit dem Widder auf den Schultern ist an sich kein sicheres Kennzeichen, — wie früher gezeigt ist (§. 11.). Und er scheint hier die christliche Deutung geradezu abzuweisen, da er einem die Flöte spielenden Hirten [3] gegenübersteht: es sind

[1]) *οὐδεὶς ἀθάνατος· θάρσει, εὐγένει.*

[2]) *Publio Aelio Sabino, qui vix. an. XXIIII dies XLV, Antonia Thesipho mater filio pientissimo.*

[3]) Bottazzi freilich nimmt diesen Flötenspieler für den Orpheus und somit für ein Gegenbild Christi als des guten Hirten. Diese Erklärung ist aber unstatthaft, erstens weil das Kennzeichen des

vielmehr nur Scenen des Hirtenlebens, die sich an die Vorstellung des Hirten, der dem Fall Phaeton's zusieht, anschliessen, und vielleicht den Gegensatz der Sicherheit und Sorglosigkeit des ländlichen Lebens gegenüber dem hochfahrenden Wesen des Phaeton ausdrücken. — Jedenfalls ist nichts entscheidend *für* die Annahme, dass der Sarkophag der christlichen Kunst angehöre; aber alles ist dagegen.

2. Gemälde.

Sehr merkwürdig sind drei Wandgemälde zweier römischer Cömeterien durch ihre heidnischen Vorstellungen in diesem Bezirk christlicher Gräber.

1. Das eine Gemälde ist in dem Cömeterium der Priscilla an der via Salaria [1]). In der Mitte einer Lünette sieht man ein männliches Brustbild in einem Medaillon, welches von einem Lorbeerkranz eingefasst ist: zu beiden Seiten stehen zwei Figuren mit einer aufgewickelten Rolle in der Hand. Darüber in der Mitte des Bogens erscheint in eilender Bewegung eine halbnackte weibliche Figur, die in der Linken einen Stab, in der Rechten wie es scheint Früchte hält, begleitet vielleicht von einem Jagdhunde. Zu beiden Seiten weiter unten in dem Bogen sind je zwei Flügelrosse und ganz unten auf einer Quadriga ein Sieger, der in der einen Hand einen Kranz, in der andern einen Palmzweig hält. In den beiden Ecken oberhalb des Bogens sind schwebende Victorien angebracht,

Orpheus, die Thiere, die auf sein Spiel hören, fehlt, zweitens weil jener Hirt eine Flöte hat, dem Orpheus aber eine Leier eigen ist.

[1]) Abgebildet bei Bosio p. 499. Aringhi T. II. p. 253. Bottari T. III. p. 100. Tav. CLX; kleiner bei d'Agincourt Pittur. Tav. VI. fig. 4. Erläutert von Raoul-Rochette Prem. Mém. sur les antiquit. chrét. p. 67—69.

mit Kranz und Palmzweig in den Händen: unter ihnen ein Adler auf einer Kugel.

Das Ganze deutet auf die Verherrlichung eines Kriegers. Dabei sind nicht nur die Victorien und der Pegasus heidnische Symbole; sondern es sind wohl auch (mit Bottari) die beiden Figuren zu den Seiten des Brustbildes für Musen zu nehmen, von denen das Lob des Verstorbenen aufgezeichnet ist, und die Figur darüber für eine Hore, — Bottari meint des Frühlings, in welchem die Heere ausziehen, Raoul-Rochette (indem er ihre Attribute für Thyrsus, Weintraube und Panther erklärt, so dass die Hore in der Gestalt einer Bacchantin vorgestellt sei) meint des Herbstes, in welcher Jahreszeit der dort Bestattete gestorben sein möge. Kurz es ist alles antik gedacht. Gleichwohl hält Bottari das Gemälde für christlich, die Herausgeber der Roma subterranea und Raoul-Rochette finden darin einen Beweis der klugen Toleranz des Christenthums. Es wäre aber vielmehr eine Verleugnung desselben. Da es keine Spur des Christlichen enthält, möchte es dem Heidenthum zurückzugeben sein.

2. Nicht anders verhält es sich mit der folgenden Vorstellung, die in der Unterwelt spielt.

Es ist ein Gemälde in drei Abtheilungen in dem Cömeterium des Callistus [1]). In der Mitte ist der Raub der Proserpina vorgestellt: sie liegt in den Armen des Pluto, welcher auf einer Quadriga steht, deren Rosse Mercurius, mit dem Caduceus in der Linken, führt: daneben ist eine Tonne. Die Ueberschrift ist: *facilis e(s)t descensio*, erinnernd an das Virgilische facilis descensus Averno (Aen. VI, 126.) — In dem obern Felde erscheint auf einer steinernen Tribune sitzend ein bärtiger Mann,

[1]) Abgebildet bei Bottari T. III. p. 218. und erläutert p. 111. Desgleichen von Raoul-Rochette l. c. p. 57—67.

dessen Gewand die Brust offen lässt, mit dem Nimbus um das Haupt, ihm zur Seite eine verschleierte Frau: das sind Pluto und Proserpina. Zu beiden Seiten der Tribune fünf verschleierte weibliche Figuren, von denen die eine ein Tamburin hält, — das sind die Seelen von Verstorbenen: sie werden von dem Mercurius, der einen Stab in der Rechten hat, den unterirdischen Göttern vorgeführt. Dabei die Inschrift *Mercurius.Minutius* (das Folgende ist verlöscht). — In dem untern Felde sieht man unter Gewinden sieben Personen, Männer und Weiber, vor einem Kissen sitzend, welche ein Todtenmahl halten: vor ihnen stehen Schüsseln, Brodte und ein Ei; über ihnen die Namen (*Eu*)*sebie* und *Vincentiu*(*s*), ein dritter ist verloschen.

Für ein heidnisches Denkmal sind diese Vorstellungen geläufig, für ein christliches unerklärlich. Zwar das unterste Bild liesse sich leicht auf eine christliche Agape, ein Liebes- und Gedächtnissmahl beziehen. Aber der Raub der Proserpina? So häufig auf heidnischen Grabmälern besonders junger Mädchen, um das in blühender Jugend Dahingerafftsein zu bezeichnen, ist die Vorstellung der altchristlichen Kunst sonst durchaus fremd geblieben. Noch weniger lässt sich von dem obersten Bilde eine christliche Deutung geben. Bottari zwar will es aus dem Gleichniss von den zehn Jungfrauen erklären, von denen die fünf Klugen zum Bräutigam eingehen. Aber diese Jungfrauen im Evangelium haben Lampen, wie sie auch in der altchristlichen Kunst vorgestellt werden. Auch abgesehen davon will die ganze Scene zu dieser Auffassung nicht passen, während die andere Erklärung evident ist. Hiernach, da auch keine Spur des Christlichen in dem ganzen dreifachen Gemälde vorkommt, scheint dasselbe gleich dem vorigen für ein Werk des Heidenthums gehalten werden zu müssen.

Eher könnte ein anderes in derselben Halle befindliches Gemälde [1]) für ein christliches Werk gelten. Da sitzen eben so vor einem Kissen sechs Personen, Männer und Weiber: Schüsseln und ein Krug stehen vor ihnen. Zwei von ihnen sehen betroffen vor sich hin, während zwei andere die Hand lebhaft erhebend nach der Thür blicken, durch welche zwei Personen eintreten: eine verschleierte weibliche Figur geführt von einer männlichen, die bis auf die Füsse bekleidet ist. Ueber jener steht der Name *Ubie* (Vibia), über der Thür die Aufschrift *Inductio.* Diese Scene ist ganz so, wie auf antiken Denkmälern die Einführung der abgeschiedenen Seele durch den Mercur in die Unterwelt vorgestellt wird. Aber über dem Führer steht hier der Name *Angelus Bonus,* über dem ganzen Gemälde die Aufschrift *Bonorum Judicio.* Hiernach erklärt Bottari dasselbe von dem himmlischen Gastmahl, zu welchem die Vibia von ihrem Schutzengel eingeführt werde, — nach dem Gericht der Heiligen, von denen der Apostel sage (1. Cor. 6, 2): Wisset ihr nicht, dass die Heiligen die Welt richten werden. In diesem Fall wäre allerdings für ein christliches Werk ein Typus der antiken Kunst, der Mercurius *ψυχοπομπὸς* nachgeahmt worden [2]). — Allein der Angelus bonus ist wohl nicht nothwendig für ein Zeichen christlichen Ursprungs zu nehmen. Das Gemälde ist dem vorigen verwandt, wie ja die eine Scene, das Gastmahl, ganz dieselbe ist. Mithin, da es auch an demselben Orte sich

[1]) Abgebildet bei Bottari T. III. p. 1. und erläutert p. 110 ff., so wie von Raoul-Rochette Prem. Mém. etc. p. 55—56.

[2]) Dass Hermes Psychopompos christliches Symbol in einer der alten ganz ähnlichen Bedeutung und Beziehung werde, behauptet Osann, Zeitschr. für die Alterthumswissensch. 1840. S. 325., und verspricht, an einem andern Ort davon zu handeln.

befindet, dürfte es kaum auf einen andern Ursprung sich zurückführen lassen.

Hiernach steht es so, dass entweder beide Gemälde heidnisch, oder beide christlich sind. Das Hauptmotiv, sie für christlich zu halten, giebt der Ort, wo sie gefunden sind, — ein christliches Cömeterium. Doch scheint diese Stätte (nach der Angabe Bottari's p. 110) von den christlichen Grabstätten in den Katakomben des Callistus getrennt zu sein. Und überhaupt fragt es sich, ob nicht auch von den Heiden diese Katakomben benutzt sind. So manche heidnische Denkmäler, die dort gefunden worden, führen wohl darauf, dies zu bejahen: — und gerade diese drei Gemälde, die doch am wahrscheinlichsten für heidnisch gehalten werden [1]), sind in dieser Frage von besonderem Gewicht.

Jedenfalls sind sie von entschiedener Wichtigkeit, indem entweder dieses Zeugniss von ihnen angenommen wird, sofern sie für heidnisch erkannt werden, oder wenn sie für christlich gelten, indem sie von dem Eindringen heidnischer Kunstvorstellungen in die Kirche ein auffallendes Zeugniss ablegen.

§. 28. Bacchische Scenen. Amor und Psyche.

Dagegen keinem Zweifel unterworfen ist die Aufnahme folgender Kunstvorstellungen.

1. Erstens bacchischer Scenen. Auf heidnischen Sarkophagen werden diese vorzugsweise wahrgenommen: nicht nur nach der äusserlichen Beziehung, weil sie zum Theil aus Keltergefässen hervorgegangen sind; sondern

[1]) Wie von den letzten beiden aus dem Cömeterium des Callistus auch Bellermann annimmt, Ueber die ältesten christl. Begräbnissstätten und bes. die Katakomben zu Neapel S. 38. A. 3.

insbesondere mit Anknüpfung an die bacchischen Mysterien, sofern die Läuterung der Psyche und die Wiedervereinigung der Geliebten darin ausgedrückt wird [1], im Allgemeinen aber, weil man heitere Bilder auf Grabstätten liebte. Demnach sieht man dort die ganze Geschichte des Bacchus, vornehmlich wie er die Ariadne auf Naxos findet [2] und das Brautgelage des Bacchus und der Ariadne [3], auch seinen Triumphzug als Sieger von Indien [4]. Häufig sind auch Bacchanalien vorgestellt. Zuweilen erscheint die Zukunft der in die bacchischen Mysterien Eingeweihten, — ein Genienzug, für dessen Zweck die Zurückführung einer dem Bacchus geweihten Seele zu ihrem himmlischen Sitze erkannt wird [5]. Und im Gefolge solcher Scenen, aber auch ohne das, die Attribute des Bacchus: wie auf der Querseite eines Sarkophags [6], dessen Vorderseite ein Bacchanal zeigt, ein Rabe, Bock, Wolf, Panther (und zwei andere Thiere), — auf der Vorderseite eines andern Sarkophags [7] zu Füssen eines Silen und eines Pan ein Löwe, Panther, Eber und Widder zu bemerken sind.

Aehnliches findet sich auf christlichen Monumenten. In den Katakomben des h. Januarius zu Neapel sind von den Deckengemälden einer Halle des oberen Stockwerks

[1]) O. Müller Hdb. der Archäol. §. 397. Anm. 2.

[2]) Z. B. auf zwei Sarkophagen im Pio-Clement. Mus. Beschreib. Roms II, 2. S. 136. ff. 262.

[3]) Auf dem Sarkophag der Villa Casali. Braun, in der Beschreib. Roms III, 1. S. 683.

[4]) Auf einem Sarkophag aus Creta in Cambridge und einem Sarkophag in Woburn-Abbey, s. Waagen Kunstwerke und Künstler in England Th. II. S. 529. 556.

[5]) Auf einem Sarkophag im Pio-Clement. Mus. Beschreib. Roms II, 2. S. 146.

[6]) Im Capitol. Museum. Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 140.

[7]) Zu Rom, im Palast der Conservatoren. Ebendas. S. 120.

noch einige merkwürdige Fragmente erhalten [1], namentlich schöne Thiergestalten als Randfiguren: Seepferde, ein Panther, ein Steinbock. Daraus könnte auf den heidnischen Ursprung des Gemäldes geschlossen werden, — wie auch ein interessantes Deckengemälde in dem unteren Stockwerk [2] in Anordnung und Ausführung ganz an die antiken Malereien heidnischer Grabmäler sich anschliesst und kein Merkmal eines christlichen Ursprungs an sich trägt. Dieser wird jedoch für das erstgenannte Deckengemälde ungeachtet der bacchischen Attribute durch die Darstellung des Sündenfalls erwiesen, welche mitten unter diesen Bildern erscheint [3]. Bellermann, der von den noch übrigen Resten dieser Malereien farbige Abbildungen gegeben hat, meint dieses Deckenstück um seines Kunstwerthes willen so hoch hinaufsetzen zu müssen, als nur zu vermuthen sei, dass unter den Christen biblische Darstellungen durch Bilder in Gebrauch waren: und hält es für nicht unmöglich, dass es noch dem zweiten oder dritten Jahrhundert angehöre, mit welcher letztern Annahme auch Röstell [4] einverstanden ist.

Eine eigentlich bacchische Vorstellung aber zeigt ein Sarkophag aus dem Cömeterium der h. Agnes [5]: nehmlich den Bacchus umgeben von Amoren und den Genien der Jahreszeiten, — an beiden Enden sieht man einen

[1] Bellermann Ueb. d. ältest. christl. Begräbn. S. 76. und Taf. IV.
[2] Ebendas. S. 70. und Taf. III.
[3] Ebendas. Taf. V, 1.
[4] Röstell in der Rec. dieses Buchs, Berl. Jahrb. für wiss. Kritik. 1840. No. 58. S. 464.
[5] Boldetti Osservaz. etc. p. 466. Seine Deutung des Bildwerks (er hält die mittlere Figur für eine Venus Libitina) ist berichtigt von Raoul-Rochette im Journal des Savants 1830. p. 627. not. 1. und Trois. Mém. sur les antiq. chrét. p. 172.

Löwen, der einen Hirsch zerreisst. Die christliche Bestimmung dieses Sarkophags wird bewiesen durch die Inschrift: *Aur. Agapetilla, ancilla dei, quae dormit in pace: vixit annis XXI. menses III. dies IIII. Pater fecit.*, zwischen zwei betenden weiblichen Figuren.

Eine solche Vorstellung auf einem christlichen Monument ist allerdings nur als Ausnahme zu begreifen, woraus sich auf eine in der Kirche herrschende Ansicht über die Zulässigkeit derselben kein Schluss machen lässt. Vielmehr ist nicht zweifelhaft, was von denen, in welchen das Bewusstsein der Kirche lebendig war, darüber würde geurtheilt sein. Das lässt sich aus einer Geschichte abnehmen, die sich zu Laodicea um das Jahr 340 n. Chr. zugetragen hat [1]). Der jüngere Apollinaris, später Bischof von Laodicea, damals Vorleser dieser Kirche, war mit seinem Vater, dem Presbyter Apollinaris bei dem Sophisten Epiphanius, seinem Lehrer, zugegen, als dieser einen Hymnus auf den Bacchus vortrug: weder sie, noch einer der Christen hatten sich entfernt, als Epiphanius zu Anfang herkömmlicherweise die Uneingeweihten (*τοὺς ἀμυήτους καὶ βεβήλους*) aus der Thüre zu gehen geheissen hatte. Als dies dem Bischof Theodotus von Laodicea zu Ohren kam, that er beide Apollinaris in den Bann: erst nachdem sie in Thränen und Fasten entsprechende Busse gethan, nahm er sie in die Kirchengemeinschaft wieder auf. So streng ward es gerügt, einem Werke der Poesie oder Rhetorik zu Ehren des Bacchus, wenn auch nur durch Anhören, Beistimmung gegeben zu haben. Und mehr noch will es sagen, ein Sculpturwerk der Art mit in's Grab zu nehmen.

[1]) Sie wird berichtet von Sozom. Hist. eccl. VI, 25. p. 251. ed. Reading. Vergl. Walch Ketzerhist. Th. III. S. 124.

Ausserdem kommen nur noch bacchische Genien bei der Weinerndte auf christlichen Sarkophagen vor.

Unter diesen Sarkophagen ist der bekannteste der der Constantia, Tochter Constantin's des Grossen: eine Porphyrurne aus einem einzigen Stück, mit einem Deckel ebenfalls aus einem Stück. Sie ist oftmals abgebildet [1]) und befindet sich seit 1780 in dem Pio-Clementinischen Museum [2]). An den beiden Fronten sind Knaben vorgestellt, welche Trauben sammeln und Vögel in einem Arabeskengewinde; an jeder der beiden Seiten drei Knaben, welche Trauben keltern. Wenn hierzu in der Beschreibung von Rom bemerkt wird: die Weinlese sei hier ohne alle bacchische Beziehung gebildet und erscheine häufig so auf alten christlichen Monumenten; so ist doch nicht zu übersehen, dass vier bacchische Masken an dem Deckel des Sarkophags angebracht und dass die in den Weinstöcken und mit Keltern beschäftigten Knaben geflügelt sind, also Eroten; die Vorstellung weiset mithin auf das klassische Alterthum zurück. — Bemerkenswerth ist, dass der Sarkophag wegen dieser Gegenstände seiner Sculpturen noch in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts gemeiniglich für das Grabmal des Bacchus gehalten wurde [3]). Auf den christlichen Ursprung jedoch lassen die Schaafe

[1]) Bosio p. 421. Aringhi T. II. p. 69. Ciampini De sacr. aedif. a Constantin. M. constr. p. 130. Tab. XXXI. Bottari T. III. Tav. CXXXII. Piranesi Antich. Romane T. II. Tav. XXV. (im grossen Massstab). d'Agincourt Scult. Tav. VI, 2. Visconti Mus. P.-Cl. T. VII. Tav. 11. 12. Pistolesi Vatic. descr. ed illustr. Vol. V. Tav. CXVI.

[2]) Vergl. Winckelmann W. VI, 1. S. 342. O. Müller Handb. der Archaeol. §. 213. Anm. 2. Platner und Gerhard, Beschreib. Roms II, 2. S. 234. Raoul-Rochette Prem. Mém. sur les antiq. chrét. p. 37—39.

[3]) Mabillon Iter Ital. in s. Mus. Ital. T. I. P. I. p. 82.

und Pfauen schliessen, die man eben dort sieht und die sonst als christliche Symbole bekannt sind; — während ähnliche Vorstellungen der Weinerndte auf andern altchristlichen Sarkophagen wiederkehren.

Uebrigens zeigt auch die Kirche S. Constanza in Rom, in der jener porphyrne Sarkophag ehemals gestanden hat und welche wahrscheinlich zum Mausoleum der beiden Töchter Constantin's erbaut ist, an dem Gewölbe des die Säulen umgebenden Ganges Gegenstände der Weinerndte, wie das Lesen, Heimführen und Keltern [1]). Daher ebenfalls die Meinung, sie sei ursprünglich ein Tempel des Bacchus gewesen [2]). Aber jene Mosaiken enthalten nichts, was auf den Bacchusdienst deuten könnte. — Und die Aufnahme des Weinstocks in die christliche Symbolik gründet sich auf das Wort des Herrn (Joh. 15, 1. 5.): Ich bin der wahre Weinstock und mein Vater ist der Weingärtner; ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben.

[1]) Ciampini De s. aedif. Constantin. p. 130. Tab. XXX. Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 451. 453. — Böttiger hatte in einer eigenen Abhandlung zeigen wollen, dass diese Mosaiken zum Mausoleum Hadrian's (welches eine mystische Andeutung der eleusinisch-bacchischen Weihen desselben enthalten habe) gehörten und von da abgebrochen und von Constantin in diese von ihm erbaute Grabrotunda gebracht seien. S. Böttiger's Kl. Schriften von Sillig. Bd. II. S. 343. n. 35.

[2]) Auch Mabillon, l. c. p. 83., der sich gegen diese Ansicht erklärte, spricht sich wenigstens für einen heidnischen Ursprung jener Ornamente aus, dass nehmlich heidnische Architecten das Mausoleum der Constantia gebaut haben möchten. Gegen diese Erklärung und gegen jene von ihm nur berichtete Meinung von dem Sarkophag der Constantia hat Fabretti etwas scharf sich ausgelassen, Inscript. p. 56. Worauf Mabillon in der Abhandl. De cultu SS. ignot., Vet. Anal. ed. nov. p. 557., sich bewogen gefunden hat, einzulenken und zurückzunehmen, was er unvorsichtig möge gesagt haben.

So waren auch in einem altchristlichen Sarkophag im Museum zu Marseille [1]), während in der Mitte Christus auf einem Berge stehend zwischen zwei Jüngern und in den vier übrigen Arcaden Scenen aus seinem Leben die Vorderseite einnehmen, darüber in dem (zu Millin's Zeit nicht mehr vorhandenen) Fries geflügelte Knaben vorgestellt, zu jeder Seite der in der Mitte angebrachten Gedächtnisstafel vier, die zur Linken mit dem Eintragen von Garben beschäftigt, die zur Rechten theils Trauben lesend, theils sie kelternd. — Desgleichen sieht man auf einem altchristlichen Sarkophag zu Rom in der Kirche S. Lorenzo fuori le mura [2]) geflügelte Knaben, welche Wein lesen und mit Vögeln spielen, darunter namentlich Pfauen und andere Thiere. — Ferner auf der nur erhaltenen Vorderseite eines altchristlichen Sarkophags im Capitolinischen Museum [3]) ausser dem Bildniss der Verstorbenen und drei nackten Jünglingen mit Fruchtkörben, geflügelte Knaben, die mit Einsammeln und Keltern der Trauben beschäftigt sind. Dass derselbe die Gebeine einer Christin bewahrte, beweiset die in der Mitte befindliche Inschrift: *Aurelia Susilia mater fecit filiae Maternae in pace.*

Eben diesem Kreise von Vorstellungen, nur dass die Genien ungeflügelt sind, gehört ein anmuthiges Wandgemälde in dem Cömeterium des Callistus an [4]). In einer

[1]) Millin Voy. dans le midi de la France T. III. p. 170—173. Pl. LVIII, 5. (Im Text bei Millin wird irrthümlich Pl. LIX, 1. angeführt).

[2]) Bottari Scult. e pitt. sagre T. III. p. 19. d'Agincourt Scult. VI, 1. Bunsen Beschreib. Rom's III, 2. S. 325. f.

[3]) Mus. Capit. T. IV. p. 243. Platner Beschreib. Rom's III, 1. S. 240.

[4]) Bosio p. 261. Aringhi T. I. p. 569. Bottari T. II. Tav. LXXIV. Kinkel Gesch. der bildenden Künste bei den christl. Völkern S. 202. Taf. 6. fig. *b*. (sehr verkleinert). — Das Bild

Lünette sieht man Christus sitzend, mit einer Rolle in der Linken, umgeben von acht Personen, die auf seine Lehre aufmerksam sind. Darüber in dem Bogen, so wie ausserhalb desselben sind Weinstöcke mit arabeskenartigen Windungen: in denselben sitzen eilf Tauben (ein zwölfter Vogel links am Stamme des Weinstocks sieht nicht wie eine Taube aus) und eilf nackte Knaben, welche Weintrauben einsammeln (sechs Knaben und sechs Tauben innerhalb des Bogens, fünf Knaben und fünf Tauben ausserhalb desselben). Diese Zahl eilf, so wie die Art wie die Genien den Tauben entsprechen, da auch sonst durch Tauben, gleichwie durch Lämmer, die Apostel vorgestellt werden, macht es wahrscheinlich, dass unter diesem Bilde die Jünger verstanden sind, welche den Lebenssaft, der in dem Weinstock, das heisst der Kirche, entspringt, einfassen, um ihn der Gemeinde in Lehre und Sakrament zu spenden.

2. Nicht minder, wie die bacchischen, waren Scenen aus der Fabel des Eros und der Psyche, welche aus orphischen Mysterien hervorgegangen zu sein scheint, auf den heidnischen Sarkophagen beliebt, — mit Recht, da dieselbe Bilder aus der Geschichte der Seele im Leben und im Tode vorführt, und zwar von einer tieferen, ahnungsvollen Lebensansicht aus [1]). Die Ideen aber, die hier zum Grunde liegen, von dem Wandel in diesem Leben als einem Thal des Todes, von der Prüfung und Läuterung der Psyche und zumal von der seligen Wiedervereinigung mit dem Eros in dem jenseitigen Leben empfahlen solche Bilder auch den Christen zur Aneignung auf ihren Grabmälern.

wird erwähnt von Münter Sinnb. H. II. S. 88. unter der Aufschrift: Jesus lehrend.

[1]) Vergl. O. Müller Handb. der Archäol. §. 391. A. 9.

Wie nun auch beides zusammen sich zeigt in einem heidnischen Sarkophagrelief, nehmlich Psyche unter den Theilnehmern des bacchischen Zuges [1]; — so sieht man auf einem merkwürdigen altchristlichen Sarkophag von vortrefflicher Erhaltung in dem neu errichteten Lateranischen Museum [2], dessen eine Nebenseite die vier Jahreszeiten zeigt, an der Vorderseite arabeskenartige Weinstöcke, in denen Amorinen vielfältig beschäftigt sind: und unter ihnen auch Psyche dem Amor Trauben bringend. Ein Vorgang, der an dieser Stelle an das Wort des Herrn erinnert (Matth. 26, 29.): „Ich sage euch, ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken, bis an den Tag, da ich es neu trinken werde mit euch in meines Vaters Reich." Denn dem antiken Bildwerk einen christlichen Gedanken zu leihen, dazu berechtigen die damit verbundenen christlichen Bildwerke, indem ebendaselbst Christus unter der Gestalt des guten Hirten dreimal wiederholt ist.

Wahrscheinlich gehören hierher auch die Reliefs eines Marmorsarges [3], der aus dem Vaticanischen Cömeterium ausgegraben, später zum Grabmal der Päpste Leo I., II., III., IV. benutzt ist und als solches ehedem in den Vaticanischen Grotten, in einem Seitengemach der Kapelle S. Maria Praegnantium aufbewahrt wurde, woselbst noch eine Inschrift davon Zeugniss giebt [4]; er ist dann (im

[1] Vergl. O. Müller Handb. d. Archäol. a. a. O.

[2] Nachricht davon giebt eine Corresp. aus Rom in der Allg. Preuss. Zeit. 1844 (27. Sept.) No. 269. S. 1441. S. auch Brunn Das Museum des Lateran in Rom, Tüb. Kunstbl. 1844. S. 330.

[3] Abgebild. bei Bosio p. 75. Aringhi T. I. p. 307. Bottari T. I. Tav. XXVIII.

[4] Platner Beschreib. Rom's II, 1. S. 215. f.

J. 1607) in die neue Peterskirche gekommen und steht daselbst unter einem Altar der Kapelle Madonna della Colonna [1]). Es ist auf ihm Christus vorgestellt in der Mitte von zehn Jüngern; und zu seinen Füssen ihn verehrend ein Mann und eine Frau, ohne Zweifel ein Ehepaar, das ursprünglich in diesem Sarkophag bestattet ist. Unter Christus und den Aposteln steht ein grösseres Lamm in der Mitte von zwölf kleineren; hinter den Aposteln sieht man Weinstöcke und zwei Palmenbäume. Christus selbst steht vor einem Portal, — und auf demselben zu beiden Seiten des Bogens, mit dem es oben abschliesst, erscheinen zwei kleine Figuren: die eine rechts hält in der Rechten eine Fackel, die auf der andern Seite hebt wie betend die Hände empor. Was bedeuten diese Figuren? Bottari [2]) vermuthet, die eine (mit der Fackel) stelle die Liebe, die andere die Hoffnung vor. Doch scheint die Auslegung etwas willkürlich: denn sonst findet sich auf Sarkophagen des christlichen Alterthums von einer solchen Allegorie keine Spur. Passeri [3]), der die Figuren als Jüngling und Mädchen unterscheidet (was aber aus den Abbildungen nicht zu entnehmen ist), erklärt sie für Tag und Nacht. Man könnte auch an Sonne und Mond denken, — welches alles jedoch keine Evidenz hat. Es bietet

[1]) Platner Beschreib. Roms II, 1. S. 192., woselbst eine Beschreibung seiner Sculpturen gegeben wird. Doch hat sich der Verf. (wie er S. 193. A. 1. bemerkt) grösstentheils auf die Abbildungen Bottari's verlassen müssen, weil dieser Sarkophag gegenwärtig nur durch das metallene Gitter der Oeffnung, an der Vorderseite des Altars, unter dem er sich befindet, zu sehen ist.

[2]) Scult. e pitt. sagr. T. I. p. 105. Bei dieser Vermuthung bleibt auch Platner a. a. O. stehen.

[3]) Passeri De gemma pastorali, in Gori Thes. gemm. astrif. Tom. III. p. 91.

sich aber eine andere Vermuthung mit Wahrscheinlichkeit dar. Wenn die Abbildungen es recht erkennen lassen, so hat die Figur zur Linken Flügel und zwar Schmetterlingsflügel, — das ist also Psyche; demnach rechts die Figur mit der Fackel Amor, wenn ihm auch die Flügel fehlen, welches auch sonst nicht selten der Fall ist [1]. Und die Darstellung von Amor und Psyche bezieht sich auf das unten knieende Ehepaar, hindeutend auf das Schicksal der Seele und ihre Hoffnung im Tode.

Also erscheint auf diesen beiden Denkmälern besonders deutlich eine förmliche Vermischung der Vorstellungen römischer und christlicher Kunst, während bei den übrigen in diesem Paragraph erwähnten Sarkophagen mit mythologischen Vorstellungen (mit Einer Ausnahme) nur untergeordnete Symbole, wie Pfauen, Schaafe, oder gar nur die Inschrift von ihrer christlichen Verwendung Zeugniss gaben.

Von der letzteren Art dagegen ist ein Sarkophag aus dem Cömeterium S. Pietro e Marcellino (Torrepignatarra) [2], den die Inschrift *Zacinie cesque* (das ist quiesce) *in pace* als christlich erweiset: an ihm sind auf der Säule, welche die Mitte der Fronte einnimmt, Amor und Psyche ausgehauen, die sich selig umschlungen halten.

Endlich erinnere ich hier noch an die wiederholte Vorstellung von Amor und Psyche auf einem zwar antiken Sarkophag, der aber später die Gebeine der h. Agnes aufgenommen hat, in den auch ihr Bildniss eingesetzt ist (s. oben S. 47.).

1) Gerhard Prodomus S. 72.

2) Er ist dort aufgefunden im J. 1780 und zum erstenmal gestochen bei d'Agincourt Scult. IV, 3. Die Gruppe des Amor und der Psyche in grösserem Maassstabe ebendas. fig. 5.

§. 29. Scenen der Schifffahrt. Dämonen des Meeres.

Vorstellungen der Schifffahrt und der Bewohner des Meeres sind besonders häufig auf heidnischen wie auf christlichen Grabdenkmälern. Sie haben dort eine zwiefache Beziehung, entweder auf das diesseitige oder auf das jenseitige Leben.

1. Es war den Alten geläufig, das Leben unter dem Bilde einer Schifffahrt aufzufassen, wie es in einem Gedicht der Anthologie [1]) ausgeführt wird:

Reise des Lebens, wie voll von Gefahr! von den Stürmen ergriffen
 Scheitern wir kläglicher oft, als auf dem Meer der Pilot.
Tyche sitzet am Ruder und lenkt das zerbrechliche Fahrzeug;
 Wie durch Wellen des Meers geht die bedenkliche Fahrt.
Diesen begünstigt der Wind, dem stürmet er. Aber zuletzt nimmt
 Unter der Erde der Nacht Hafen die Schiffenden auf.

Vornehmlich dieser Gedanke von dem Tode als einem Hafen kehrt öfters wieder als tröstlich unter Leiden und in den Beschwerden des Alters: denn alle Mühsal der Lebensreise sollte da ein Ende finden. Aber es mischt sich Hoffnungslosigkeit mit ein, wenn die Ruhe des Grabes als das Ende alles Wirkens und Strebens betrachtet wird. Wohin der Vers des Ennius deutet: *inveni portum, spes et fortuna valete*, der so oft auf Gräbern wiederholt ist. Wie nun auf antiken Grabmälern überhaupt Bilder des Lebens beliebt waren, so ist auch das Schiff in dieser sinnbildlichen Bedeutung zuweilen dort vorgestellt [2]).

[1]) Anthol. Palat. X, 65. vergl. Jacobs Animadv. Vol. II. P. III. p. 248. Uebers. von Jacobs, in s. Verm. Schr. Th. II. Abth. 2. S. 22.

[2]) Einen Genius in einer Barke und in einem Hafen zwei von Genien regierte Barken sieht man in zwei Fragmenten vermuthlich eines ovalen Sarkophags im Mus. Chiaramonti; Beschreib.

Ein ähnliches Bild findet sich auch im Alten Testament, jedoch in Bezug auf den Wandel der Gottlosen. „Wie ein Schiff," heisst es im Buch der Weisheit (5, 10. 13.), „welches durch das wogende Wasser dahin fährt, von dessen Lauf man keine Spur findet, noch seines Kieles Bahn in den Fluthen, — also sind auch wir, nachdem wir geboren worden, verschwunden und haben kein Zeichen unserer Tugend aufzuweisen, sondern sind mitten in unserer Bosheit dahin gerafft worden." — In einem entgegengesetzten Sinn ist unter den Christen das Bild gebraucht, nachdem der Apostel Petrus (I. Br. 3, 21.) die Errettung in der Sündfluth zu einem Typus der Taufe genommen hatte. So galt nun die Arche Noah's für ein Bild der Kirche. Aber auch das Schiff überhaupt, — und das stürmische Meer für ein Bild der Stürme und Strömungen dieser Zeitlichkeit, wie Augustinus [1]) zu den Worten „und das Schiff war mitten auf dem Meer und litt Noth von den Wellen" (Matth. 14, 24.) erklärt. Demselben Kreise christlicher Symbolik gehört der Fisch an [2]), obwohl er in mehrfacher Bedeutung genommen wurde: hauptsächlich aber als Sinnbild des Christen, nach dem Gleichniss des Herrn von dem Beruf seiner Jünger als Menschenfischer und mit Beziehung auf die Taufe. Und wie diese beiden zu den ältesten christlichen Symbolen gehören, so werden sie häufig auf altchristlichen Denkmälern gefunden.

Hiernach beziehen sie sich auf das Leben diesseits des Grabes, das heisst vielmehr auf den Eintritt des ewigen

Roms II, 2. S. 82. n. 676. Andere Beispiele bei Raoul-Rochette Deux. Mém. sur les antiq. chrét. p. 49. sq.

[1]) Augustin. Serm. LXXV. Opp. T. V. p. 288. ed. Bened.

[2]) S. meine Ausg. des Clement. Hymnus p. 58. 57. Mehr davon im folgenden Bande.

Lebens in das irdische, die Epoche der Wiedergeburt. — Doch könnte es wohl sein, dass ihnen schon in älterer Zeit auch eine Deutung auf das Schicksal der Seele nach dem Tode gegeben wäre, die sie später gewiss erhalten haben, — nicht ohne mythologische Reminiscenzen.

2. Es war nehmlich den Alten nicht weniger geläufig, den Eintritt in das Leben jenseits des Grabes überhaupt unter dem Bilde einer Reise vorzustellen [1], — sowohl zu Lande als zu Wasser. Jenes ist herrschend bei den Etruskern, deren Grabmäler so häufig den Verstorbenen zu Pferde zeigen, auf dem Wege nach der Unterwelt. Nach dem Glauben der Griechen und Römer aber war es eine Wasserfahrt, die den Abgeschiedenen bevorstand, wohin auch in Grabschriften der Nachruf εὔπλοι [2] deutet. Davon enthalten nun die Grabmäler eine zwiefache Vorstellung.

Entweder ist es der Fährmann der Unterwelt, der alte Charon, der mit seinem Ruder in der Barke erscheint, um die Abgeschiedenen über den Acheron, oder, wie es bei Späteren heisst, den Cocyt überzusetzen. Der Mythus von dieser Ueberfahrt scheint ursprünglich nicht einheimisch bei den Griechen: Homer und Hesiod wissen nichts davon. Wahrscheinlich ist er von Aegypten herübergekommen, nachdem dasselbe den Griechen geöffnet worden im siebenten Jahrhundert [3]: denn bei den Aegyptern ist die Vorstellung uralt, selbst der Name des Charon wird

1) Vergl. Plat. Apolog. p. 40. c. e.

2) Z. B. am Schluss der (lat.) Inschrift eines Sarkophags zu Arles; Murat. Thes. p. 1436, 1. Millin Voy. dans le midi de la France T. III. p. 577. cf. p. 578. not. 5.

3) Er kommt zuerst vor als ὁ γεραιὸς πορθμεὺς Χάρων in einem Fragment der Minyas bei Pausan. X, 28, 1., so wie bei den Orphikern. S. Ambrosch De Charonte Etrusco p. 33. 38.

ihnen beigemessen [1]. Bei den Griechen ist ein Jahrhundert später der Glaube ganz populär. Uebrigens dachte man sich den Charon als einen alten Mann, zwar mürrisch, aber nicht grausig. Erst als er auf die Scene gebracht und in der dramatischen Poesie eine Umbildung seines Amtes vorgenommen war, wird er als ein schrecklicher Dämon geschildert: Virgil misst ihm flammende Augen bei [2], die Etrusker (bei denen er aber nicht mehr als Fährmann vorkommt) gaben ihm Thierohren [3]. — Auf den römischen Denkmälern erscheint er jedoch nach der älteren Auffassung [4]. Bloss der Fährmann in der Barke ist auf einem (oben S. 200. erwähnten) Sarkophag im Louvre zu sehen. Auf einem Sarkophag im Museum zu Palermo [5] sieht man den Charon in seiner Barke landend, während auf der andern Seite Hercules mit dem Cerberus erscheint und in der Mitte eine Frau auf ihrem Bette liegend, umgeben von Todesgöttern. Und auf einem runden Altar im Pio-Clementinischen Museum [6] ist Charon in seiner Barke mit dem Ruder in seiner Linken vorgestellt, wie er die Schatten an das jenseitige Ufer des Acheron entlässt und sie dort in Empfang genommen werden.

[1] Diodor. I, 92. Ambrosch De Charonte Etrusco p. 39. 41 sqq.

[2] Virgil. Aen. VI, 300: stant lumina flamma. Vergl. Ambrosch l. c. p. 45. 50.

[3] Ambrosch l. c. p. 5.

[4] So erscheint er auch in einem griechischen Gemälde auf einem Lekythos aus Athen, mit der purpurrothen Schiffermütze und einem grauen Chiton, landend mit seinem Nachen, um einen Mann und eine Frau überzufahren; Stackelberg Die Gräber der Hellenen S. 40. Taf. XLVIII.

[5] Raoul-Rochette Monum. inéd. P. I. p. 226. Pl. 42. A. n. 1.

[6] Visconti Mus. Pio-Clement. T. IV. Tav. 35. Beschreib. Roms II, 2. S. 266.

Doch diese Vorstellung ist nicht häufig. Meist sind es fröhlichere Schiffer, durch welche so manche Bilder den Mythus von einer Ueberfahrt der abgeschiedenen Seelen nach den seligen Inseln zur Anschauung bringen. Auf Seethieren schiffen sie hinüber oder werden von Nymphen auf dem Rücken derselben getragen: insbesondere auf Delphinen, wie von einem solchen Arion gerettet war. Auch auf Gemmen finden sich sinnreiche Vorstellungen der Art: auf einem Chalcedon im Museum zu Florenz sieht man einen Aschenkrug, der von einem Delphin getragen wird; auf einer Stoschischen Glaspaste erscheint Psyche auf einem Schiff von Delphinen gezogen, welche sie mit der einen Hand leitet, während sie mit der andern das Steuer führt [1]. — In weiterer Ausführung desselben Gedankens sind häufig ganze Schwärme von Tritonen und Nereiden auf antiken Sarkophagen gebildet [2].

Von der letztern Vorstellung nun sind Elemente in die altchristliche Kunst übergegangen; der Mythus vom Charon aber hat in der Kunst des späteren Mittelalters Eingang gefunden.

Denn es findet sich erstens die Vorstellung des Delphins auch auf christlichen Grabmälern. Er erscheint einzeln auf einem Grabstein aus dem Cömeterium des Hermes, und nebst einer Urne und vielleicht einer Taube auf einem andern in dem Kircherschen Museum [3]: besonders be-

[1] Jener ist abgebild. bei Gori Mus. Florent. T. II. Tab. XC, 2; diese aufgeführt bei Winckelmann Descript. des pierres grav. du B. de Stosch. Cl. II. n. 900. p. 158.

[2] S. Raoul-Rochette Prem. Mém. etc. p. 43 sq.

[3] Bei Lupi Epitaph. Sever. p. 53. 185. Der christliche Ursprung des erstern erweiset sich durch das Monogramm ☧, der des andern wird wahrscheinlich durch den Namen Redempta. — Noch ein Grabstein mit dem Delphin aus dem genannten Cömeterium ist ebendas. p. 65. abgebildet.

merkenswerth ist ein Delphin mit dem Dreizack neben einer christlichen Grabschrift [1]). Ferner zu beiden Seiten der Inschrift jedesmal doppelt auf einem Sarkophage aus dem Vaticanischen Cömeterium [2]), so wie auf dem merkwürdigen Sarkophag des Bildhauers Eutropus aus dem Cömeterium der Helena [3]); ebenfalls je zwei Delphine sind oberhalb der vier mittleren Säulen (durch welche die Vorderseite eingetheilt wird) auf einem Sarkophag zu Aix [4]) gebildet. Endlich auch ein Wandgemälde des Cömeterium an der via Latina [5]), dessen Mitte das Bild des guten Hirten einnimmt, an allen vier Seiten umgeben von Neutestamentlichen Scenen, enthält auf jeder Seite jenseits des Kreises, welcher alle diese Bilder umschliesst, zwei Delphine.

Es ist möglich, dass der Delphin hier nichts anderes vorstellt, als überhaupt einen Fisch, jenes bedeutsame altchristliche Sinnbild. — Aber warum gerade der Delphin? Vielleicht wegen seines vorzüglichen Ranges unter den Thieren des Meeres [6]). Jedoch seine Abbildung an dieser Stelle, am Grabe, erinnert an jene eigenthümliche Bedeutung, in der er an derselben Stelle auf heidnischen Denkmälern vorkommt. Um so mehr, da auch von der Begleitung des Zuges nach den seligen Inseln Spuren auf christlichen Sarkophagen sich finden.

[1]) Passionei Iscriz. antiche Cl. XII. n. 14. p. 113. Der Schluss der Inschrift *in pace* lässt sie als christlich erkennen.

[2]) Bosio p. 59. Aringhi T. I. p. 291. vergl. T. II. p. 623. Bottari T. I. Tav. XX.

[3]) Abgebild. bei Fabretti Inscript. p. 587. n. CII.

[4]) Lenoir Monum. de la France. Par. 1840. fol. p. 5. Pl. IV.

[5]) Bosio p. 307. Aringhi T. II. p. 25. Bottari T. II. Tav. XCI.

[6]) Wie Gregor Nyss. In verba faciam. hom. Orat. I. Opp. T. I. p. 144. *d.* sagt: ὁ δελφίς ἐστι τῶν νηκτῶν ὁ βασιλικώτατος.

Auf einem Sarkophag im Museum zu Leyden[1]) mit Neutestamentlichen Scenen, unterhalb deren eine Inschrift den Namen des Papstes Marcellus anzeigt, sind oben im Fries an den beiden Ecken zwei blasende Tritonen angebracht. Auf einem Sarkophag zu Arles[2]), auf welchem Christus und Scenen der Leidensgeschichte dargestellt sind zwischen Säulenstellungen, die abwechselnd durch Bögen und Giebel verbunden werden, erscheinen über den sechs Säulen theils Tauben, welche Früchte picken, theils, über den beiden Ecksäulen, blasende Tritonen. Dieselben sieht man ebenfalls über den zwei Ecksäulen, — und überdies über den beiden nächsten Säulen (statt der Tauben) je zwei Delphine zu beiden Seiten einer Muschel, auf einem andern Sarkophag in Arles[3]) mit Reliefs von ähnlicher Anordnung, in deren Mitte Christus vorgestellt ist, auf einem Berge stehend, von welchem vier Ströme entspringen.

Was nun diese Delphine und Tritonen[4]) betrifft; so ist gewiss zu weit hergeholt die Erklärung Millin's[5]), sie sollten andeuten, dass das Wort Gottes die Meere überschreitet, um von den fernsten Völkern aufgenommen zu werden. Allerdings ist die Erklärung erschwert, da sie nur einzeln vorkommen, die Delphine, ohne etwas zu tragen, die Tritonen, ohne die Gemeinschaft des Zuges.

[1]) Oudendorp Brevis vet. monum. a Papenbroek. legat. descript. p. 31. n. 35.

[2]) Millin Voy. dans le midi de la France T. III. p. 536 sq. Pl. LXVII, 2.

[3]) Millin l. c. p. 534. Pl. LXIV, 4.

[4]) Es kommen noch einigemal Tritonen auf christlichen Sarkophagen vor, aber in einer Bedeutung, weshalb sie nicht hierher gehören, sondern unten §. 53. zur Sprache kommen werden.

[5]) A. a. O. p. 535.

Wahrscheinlich jedoch findet sich hier eine mythologische Anspielung, eine Beziehung auf die Vorstellung von der Ueberfahrt nach den Inseln der Seligen. — Und wenn man von hier aus auf die vorhin erwähnten christlichen Grabmäler zu Rom zurücksieht, so erscheint es wahrscheinlich, dass auch dort in der Vorstellung von Delphinen derselbe Gedanke geleitet hat [1], — wenn es auch frei bleibt, dass in einzelnen Fällen nichts Besonderes darunter gedacht ist und der Delphin eben nur als Fisch im Sinne jener rein und ursprünglich christlichen Symbolik gelten soll. Das ist allerdings an einem andern Ort, in Kirchen, unzweifelhaft, da man es liebte, kostbares Geräth zusammengesetzt aus zahlreichen Lampen in Gestalt von Delphinen zu kirchlichem Gebrauch zu widmen, — wovon in der Papstgeschichte des vierten und fünften Jahrhunderts Nachricht gegeben wird [2].

Bei jener mythologischen Beziehung aber ist es hervorzuheben, dass diese Thiere und Dämonen des Meeres nur in Nebenwerken erscheinen und dass darin der Gedanke des Alterthums nur in einer leisen Andeutung zur Darstellung gekommen ist, — eine Besonnenheit, welche der jungen christlichen Kunst zur Ehre gereicht.

[1] Diese Erklärung hat schon Münter Sinnb. I, 49. gegeben in Beziehung auf die Vorstellung von Delphinen in den römischen Katakomben bei Aringhi, — jedoch schwankend und ohne die Sarkophage in Arles und Leyden zu berücksichtigen, die hauptsächlich für diese Erklärung entscheiden. Wenn er aber bemerkt: „wäre es nicht möglich, dass auch Christen, zumal gnostisch-gesinnte, die vor den Symbolen des Heidenthums nicht eben den Abscheu hatten, als die katholischen, solche Symbole auf ihren Grabsteinen könnten nachgeahmt haben?“ — so wird aus dem Folgenden erhellen, dass kein Grund ist, die Gnostiker darüber in's Auge zu fassen.

[2] Von Anastasius, s. Bottari Scult. e pitt. sagr. T. I. p. 76.

Uebrigens wenn auch die *Darstellung*, das heisst das Gebilde der Tritonen, der Fabel angehört; so ist doch der *Gedanke* keineswegs heidnisch, wiewohl er ein mythisches Gepräge hat. Denn jene Tradition, nach der die Verstorbenen über dunkele Ströme, oder gar über den Ocean mussten, beruht auf einer natürlichen, allgemein menschlichen Anschauung. Es ist eine Symbolik von dem Schicksal der Seele im Tode, die sich zu allen Zeiten bei den verschiedensten Völkern wiederfindet: sie scheint auch jenem uralten christlichen Sinnbilde, dem mit vollem Segel in das Meer hinaussteuernden Schiff nicht fremd zu sein [1]).

Namentlich schweben Bilder dieser Art der Seele, der das Gefühl des Abscheidens nahe getreten, wie auch im Scheintode vor. So wird von der Hadumod [2]), erster Abbatissin des Klosters Gandersheim (geb. 840, gest. 874), einer ehrwürdigen und gottseligen Frau, deren Leben jüngst Rückert als ein „Kleinod unserer Vorzeit" in deutscher Uebertragung mitgetheilt hat, ein Traum erzählt, den sie nicht lange vor ihrer letzten Erkrankung gehabt, — worin sie ein Rad von wunderbarer Grösse gesehen habe, in dessen Schaufeln verschiedene Thiergestalten verschlungen waren; sie aber mit ihren meisten Mitschwestern sei an der Axe auf der Nabe des Rades in die Speichen wie mit gewissen Kettchen fest gebunden gewesen, und zugleich mit dem Rade, das ein darunter laufender Strom mit wunderbarer Geschwindigkeit umgedreht, herumgewälzt worden; und als sie, wie es ihr vorkam, erstarrt sich ängstete, sie möchte in den darunter

[1]) Vergl. Münter Sinnb. I. S. 100.

[2]) Agii Vit. Hathumodae c. 11. in Pertz. Monum. German. T. VI. p. 170. Das Leben der Hadumod, aus dem Lat. übers. von Fr. Rückert, S. 16.

fliessenden Strom fallen, sei sie nicht in den Fluss, wie sie gefürchtet, sondern auf die nahe Erde gefallen. Worauf sie aufgewacht, und schon wach, schon wieder zu sich gekommen, sei sie doch an allen Gliedern erstorben und noch zitternd gelegen. — Eben so ein Brausen grosser Gewässer, das Bewegen von Strömen, über welche der einsame Weg zur andern Heimath führet, erschreckte die Seele einer scheinbar sterbenden heidnischen Königstochter in Mexico, so wie die eines europäischen Christen [1]. „Es scheint auch die jenseitige Welt zu dem Geist des Menschen noch in jener grossen Bildersprache zu reden, deren Werk und Ausdruck die ganze sichtbare Natur ist.“

Dadurch muss das Urtheil über die Aufnahme solcher Bilder in die Zeichensprache der altchristlichen Kunst sich bestimmen.

§. 30. Fortsetzung.

Interessant ist zu sehen, wie diese Kunstvorstellungen seit dem eilften Jahrhundert, nachdem die Ideen schon früher verbreitet waren, festere Gestalt gewinnen.

Dabei zeigt sich, jener zwiefachen Vorstellung des Alterthums entsprechend, der Unterschied, dass durch eine solche Meerfahrt theils der Weg zum seligen Leben im Geleit von Heiligen, theils der Weg zur Hölle unter Verfolgung von Dämonen abgebildet wird.

1. Eine Vorstellung der ersteren Art zeigen die Basreliefs am Portal der Kirche Notre Dame von Semur [2], zum Andenken Robert's I., Herzogs von Burgund seit

[1]) Schubert Gesch. der Seele §. 23. 2. Aufl. S. 315. 330.

[2]) Abgebild. bei Millin Voy. dans le midi de la France T. I. p. 193. Pl. XII; in grösserem Maasstab bei De Laborde Monum. de la France T. II. Pl. CLXI.

1032, gestorben 1075. In drei Abtheilungen sieht man unten die Ermordung des Grafen Dalmace durch Robert, seinen Schwiegersohn und deren Sühnung; — darüber erst eine Kirche, dann eine Feuersäule, das ist das Fegefeuer, aus welchem Robert herauskommt, von Heiligen in Empfang genommen, darauf seine Fahrt zu dem Aufenthalt der Auserwählten: in der Barke sind ausser dem Robert ein Steuermann und zwei Heilige, der eine mit einem Buch, der andere stützt sich auf ein Schwert; — in dem obersten Felde erscheint Gott Vater zwischen anbetenden Engeln.

2. Eine Vorstellung der andern Art findet sich in einer Tradition über Dagobert I. († 638), welche zuerst mit Berufung auf eine alte Aufzeichnung, die von dem Bischof Audoenus herrühren solle, bei dem ungenannten Geschichtschreiber von St. Denis [1], vielleicht zu Anfang des neunten Jahrhunderts, vorkommt, dann von Aimon, Mönch zu Fleury, gegen Ende des zehnten Jahrhunderts und so ferner wiederholt ist. [2] Ansoaldus, Bischof von Poitiers, — so wird berichtet — landete auf der Rückkehr von Sicilien an einer kleinen Insel, wo ein Eremit Johannes lebte, der ihm folgende Erscheinung erzählte. Als er einst von Wachen und Fasten ermüdet eingeschlafen, sei ein Greis zu ihm gekommen, habe ihn geweckt und ermahnt, für die Seele des Dagobert, der gerade an dem Tage gestorben sei, zu beten. Als er dies gethan, habe er plötzlich unweit im Meere scheussliche Dämonen gesehen, welche den König Dagobert in einem Kahn über das Meer führten und unter Schlägen

[1]) Anonym. Gesta Dagoberti c. 44. bei Bouquet T. II. p. 593.

[2]) Aimon De gest. Francor. Lib. IV. c. 34. bei Bouquet T. III. p. 135. Grandes chroniques de France; Dagob. c. 19. T. I. p. 381. ed. Paris.

zu Vulcanischen Stätten schleppten. Inmitten dieser Qualen hörte man ihn einige Heilige um Beistand anrufen, als plötzlich unter Donner und Blitz Männer von wunderbarem Glanz erschienen, welche sich dem Einsiedler als die von Dagobert zu Hülfe gerufenen Dionysius, Mauritius und Martinus zu erkennen gaben. Sie entrissen dessen Seele den Dämonen und nahmen sie mit sich gen Himmel, den Psalm singend (65, 5): „Heil dem, den du erwählest und zulässest, dass er weilet in deinen Vorhöfen!" — Die Moral wird besonders deutlich von Aimon gleich der Fabel beigefügt: von den Heiligen werde der Schmuck keineswegs verschmäht, den zu ihrem Gedächtniss fromme Männer beisteuerten; und Dagobert habe vornehmlich die Heiligen zu Hülfe gerufen, deren Kirchen er mehr als die übrigen bereichert zu haben sich erinnerte. — Bemerkenswerth ist, dass eine ähnliche Geschichte einige Jahrhunderte später zu einem ganz andern Zweck erfunden oder vielmehr dieser nachgebildet ist, nehmlich um dem von Odilo Abt zu Cluny zu Anfang des eilften Jahrhunderts eingesetzten Fest aller Seelen Vorschub zu geben. Dieses Fest bezieht sich auf den Aufenthalt der Seelen im Fegefeuer, — eine Lehre, die zu Anfang des siebenten Jahrhunderts aufgekommen war. Daran knüpft aber auch jene Tradition von Dagobert an: denn die *Vulcania loca*, wohin er von den Dämonen über das Meer geführt wird, bezeichnen offenbar das Fegefeuer. Zugleich giebt dieser Ausdruck einen Fingerzeig über den Ort, wo man dieses Feuer zu finden glaubte, nehmlich in feuerspeienden Bergen, wie auch die Verlegung nach einer Insel unweit Sicilien auf den Aetna hinweiset.

Diese Tradition nun von Dagobert ist auch plastisch überliefert worden in den Basreliefs, womit sein Grabmal zu St. Denis aus der Zeit Ludwig's des Heiligen

(1226—1270) geziert ist [1]. — Unten sieht man die liegende Gestalt des Dagobert. Darüber sind drei Felder angeordnet: in dem ersten ist der Einsiedler Johannes, schlafend, dem der h. Dionysius erscheint; daneben in einer zweiten Scene die Barke voll Dämonen, welche den Dagobert peinigen. In dem zweiten Felde sind erst zwei Engel vorgestellt; weiterhin bei der Barke der h. Dionysius und Martinus, wie sie die Seele des Königs den Dämonen entreissen, während der h. Mauritius mit einer Keule auf sie losschlägt, so dass deren etliche, auch der Steuermann sich kopfüber in die Fluthen stürzen. In dem obersten Felde erheben die Heiligen die Seele des Dagobert auf einem Tuch und darüber erscheint in Wolken die Hand Gottes.

Diese Scenen machen schon den Uebergang zu einer Vorstellung späterer Zeit, da ausdrücklich der Charon, aber umgewandelt in den Fährmann der Hölle in die christliche Kunst aufgenommen wurde. In der Sitte des christlichen Volks freilich hat sich ein Gebrauch des heidnischen Alterthums, der mit jenem Mythus zusammenhängt, das ganze Mittelalter hindurch, an manchen Orten bis in die neuere Zeit erhalten: nicht selten nehmlich sind in Gräbern und zwar im Munde der Verstorbenen Münzen gefunden, — das Fährgeld für den Charon.

II. Seit dem zwölften Jahrhundert.

§. 31. Uebersicht.

Seit dem zwölften Jahrhundert findet sich in der Kunst ein nicht aus dem christlichen Alterthum ererbter,

[1] Abbild. desselben bei Montfaucon Monum. de la monarch. franç. T. I. p. 164. Pl. XIV. De Laborde Monum. de la France T. II. Pl. CLIII. Lenoir Monum. de la France. Par. 1840. fol. p. 28. Pl. XXII.

eigenthümlicher Gebrauch mythologischer Motive, der sich steigert bis in's sechzehnte Jahrhundert.

Es hängt derselbe zusammen mit den neuen Bildungselementen, die damals die abendländische Cultur befruchteten, mit der mächtigen Lebensregung in Kunst und Wissenschaft, deren Morgenröthe im zwölften Jahrhundert schon den Weg anzeigt, der aus dem Mittelalter in die neuere Zeit hinüber führen sollte.

Jene Motive stammen zum Theil eben daher, worin die Erneuerung der Kunst selbst eine Quelle hat, dem Studium der antiken Kunstdenkmäler. Denn wenn dieselben zu Vorbildern dienten allerdings einer eigenthümlich christlichen Kunstschöpfung; so machte doch ihre begeisternde Beschauung auch geneigt zur Aufnahme antiker, das heisst zur Götter- und Heroengeschichte gehöriger Gegenstände in den Kreis der christlichen Kunst. — Aber auch aus dem Leben wurden sie genommen, durch eine grosse christliche Bewegung fortgepflanzt. In den Kreuzzügen erschlossen sich die Geheimnisse des Orients: auch geheimnissvolle mythologische Gebilde des Alterthums, namentlich in Aegypten, boten den Blicken der Schaaren aus dem Abendlande sich dar. Zugleich ward die Lust am Abentheuerlichen dadurch genährt, so dass man bereit wurde, auch die fabelhaften Wesen der Mythologie in die erregte Phantasie aufzunehmen. Das zeigt sich namentlich an den seltsamen Thiergestalten, so wie insbesondere an den aus menschlicher und Thiergestalt zusammengesetzten dämonischen Wesen, die nun häufiger, zur Verzierung der Kirchen bestimmt, ein Gegenstand der bildenden Kunst wurden, — wovon, was die letzteren betrifft, weiterhin (§. 38.) besonders die Rede sein soll.

Anderestheils wurden neue Kunstideen geweckt durch das Studium der klassischen Literatur oder wenigstens durch das Interesse für Geschichte und Sage, für Leben

und Religion der alten Völker, welches freilich lange Zeit auf Umwegen Nahrung suchte, ehe die klassische Literatur selbst in die mittelalterliche Bildung eindrang.

Vor allem war es ein wissenschaftliches Interesse, welches der Richtung der Kunst auf das Alterthum noch voranging, nehmlich die encyclopädische Behandlung der weltlichen Wissenschaften, welche im zwölften Jahrhundert einen neuen Weg einschlug und reger Theilnahme sich zu erfreuen hatte: dadurch kamen auch mythologische Ideen in Umlauf und boten sich an zur künstlerischen Darstellung, — wovon in dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg Proben zu finden sind.

Aber auch die Poesie ging in der Aufnahme mythologischer Vorstellungen den zeichnenden Künsten voran, auf welche sie in einer dreifachen Richtung einwirkte. Theils in Zusammenhang mit jenem wissenschaftlichen Interesse als *didactische* Poesie, da man den gesammten Umfang des Wissens in der Unterordnung unter eine christliche Idee darzustellen unternahm, wie in eben jenem Jahrhundert in dem Anticlaudianus des Alanus geschehen ist, — nachdem schon zu Anfang des eilften Jahrhunderts das encyclopädische Gedicht des Marcianus Capella in's Deutsche übersetzt war, welches später auch mythologische Kunstvorstellungen hervorgerufen hat. Dahin wirkte von einer andern Seite die *epische* Poesie, welche die klassische Heldensage sich aneignete, freilich zunächst nur durch Uebertragung französischer Bearbeitungen: so ward die Aeneis gegen Ende des zwölften Jahrhunderts von Heinrich von Veldeke gedichtet; häufig geschah es mit der Sage vom trojanischen Krieg, die schon im zwölften Jahrhundert in's Deutsche übersetzt, dann im dreizehnten durch Herbert von Fritzlar, Conrad von Würzburg u. A. bearbeitet ist. Wie aber hier das Epos die Geschichten der griechischen Heroen nach mittelalter-

lichen Ideen umbildet, so geht umgekehrt die selbständige, zumal die *lyrische* Poesie dieser Zeit auch antiken Ideen nach: der Minnegesang schliesst einen wahren Cultus der Venus und des Amor ein. Diese Dichtungen gaben dann zunächst der Miniaturmalerei Veranlassung, mythologische Figuren und Scenen darzustellen. So beginnt also schon damals der von christlichen Ideen erfüllten Kunst eine weltliche, welche mythologische Motive aufnimmt, zur Seite sich zu stellen.

Diese Elemente wirken zusammen, bis im vierzehnten Jahrhundert ein neuer Impuls sich geltend macht: die Begeisterung, mit welcher die grossen Dichter Italiens, Dante und Petrarca, der Poesie des klassischen Alterthums sich hingaben, und die grossartige Vermischung antiker und christlicher Anschauungen, wodurch Dante's Werke auch für die bildende Kunst epochemachend geworden sind.

Der letzte und entscheidendste Wendepunkt aber tritt seit der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ein, als die Richtung auf das Alterthum zunächst in Italien das herrschende Interesse wurde. Das offenbart sich sowohl in der Wissenschaft durch die Wiederherstellung der klassischen Literatur, als in der Kunst, in welcher die antiken Vorbilder an der Tagesordnung waren. Aber auch die Sitte neigte sich der in vielen mythologischen Scenen nach der Auffassung des entarteten Heidenthums ausgesprochenen Lebensansicht der Lust und des Genusses zu: daher mythologische Motive nicht bloss in ihrer künstlerischen und idealen Geltung, sondern auch um dieser praktisch-heidnischen Bedeutung willen Eingang fanden. Doch zuletzt noch einmal zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wurden von der Kunst am Ziele ihres grossen Weges die christlichen Ideen, die bis dahin sie bewegt hatten, in wahrhafter Verklärung zur Anschauung gebracht, — in derselben Zeit und von denselben Meistern, welche

daneben die heidnischen Ideen als gleich berechtigt in die Kunst einführten. Bald aber drohten die letzteren sogar ein Uebergewicht zu erlangen: es wurden mythologische Motive in ausgedehntem Maasse aufgenommen, zum Theil mit Vorliebe behandelt. Da aber die Begeisterung in der Kunst auf beiden Seiten, für die christlichen wie für die heidnischen Anschauungen, nachliess; so gehen die nächsten Jahrhunderte hindurch die beiderseitigen Kunstbestrebungen mit verständiger Wahl neben einander her.

Nach diesen Perioden sollen nun die mythologischen Vorstellungen, die in der christlichen Kunst Eingang gefunden haben vom zwölften Jahrhundert bis zum Uebergang der mittelalterlichen in die moderne Kunst, in Betracht gezogen werden.

Wobei der Unterschied in's Auge zu fassen ist, dass theils mythologische Kunstvorstellungen erscheinen, die einem christlichen Gegenstande der Kunst sich unterordnen oder doch einem kirchlichen Interesse dienen, theils solche, die selbständig auftreten und ihres eigenen Gegenstandes wegen dargestellt sind. Beide Reihen werden wir in allen drei Zeitabschnitten zu verfolgen haben.

§. 32. Benutzung mythologischer Vorstellungen vom zwölften bis zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts.

Diese Vorstellungen werden hauptsächlich in *allegorischer* Bedeutung genommen, um Gedanken zur Anschauung zu bringen und Zustände, Eigenschaften und Wirkungen zu repräsentiren, sowohl auf geistigem als auf sittlichem Gebiet. Als Quelle aber der mythologischen Kunstvorstellungen erscheint in dieser Zeit weniger das Vorbild antiker Denkmäler; vielmehr theils die Encyclo-

pädie der Wissenschaften sowohl nach der allegorischen als nach der biblisch-historischen Methode, theils die Poesie. Und zwar die letztere nicht allein als Helden- und Minnegesang, — auch auf dem encyclopädischen Gebiet ist es die Poesie, welche im Dienst der Wissenschaft mythologische Elemente eingeführt hat.

1. Die Encyclopädie.

1. Im zwölften Jahrhundert nehmlich umfasste Alanus ab Insulis die Encyclopädie der weltlichen Wissenschaften so wie die Dogmatik und Moral in einem allegorischen Gedicht von neun Büchern [1], dessen Zweck ist, den Weg aus der Welt zu Gott zu zeigen und wie durch Gott und die Natur ein neuer Mensch hervorgebracht wird, der im Kampf der Tugenden mit den Lastern sich zu bewähren hat. Dies wird dramatisch durchgeführt. Die Natur kommt mit den Tugenden überein, um dem eingerissenen Verderben zu steuern, von Gott eine neue Seele zu erbitten. Sie senden deshalb die Prudentia auf einem Wagen, der ein Werk der sieben freien Künste ist, gen Himmel, von wo dieselbe durch die Theologie und den Glauben zu Gott geführt wird. Auf ihr Flehen erschafft Gott eine Seele, welche von ihr aus dem Himmel herabgebracht und der Natur übergeben wird. Diese giebt der Seele einen Körper, und alle Tugenden schmücken den neuen Menschen mit ihren Gaben. Darüber erschrecken die Laster: vereint unternehmen sie den Kampf wider den göttlichen Menschen und dessen Tugenden, worin sie aber unterliegen. — In dieser Encyclopädie wird in der Beschreibung der *Wissenschaften* deren Ausbildung in dem heidnischen Alterthum zum Grunde gelegt; aber auch die *Dichtungen* desselben werden berücksichtigt: wobei der

[1]) Seinem *Anticlaudianus*. Vergl. oben §. 20. S. 139 f.

Verfasser kein Bedenken trägt, mannichfache mythologische Vorstellungen einzumischen. Sie sind aber von *dreifacher* Bedeutung.

Die geringste Bedeutung, die sie haben, ist die rein tropische, — wenn, wie es hier häufig geschieht, Minerva für Einsicht oder Nachdenken [1], Venus für Liebe [2] und Mars für Kampf [3] gesetzt wird. So sind die beiden letztern Ausdrücke zusammen in dem Verse gebraucht [4]:

vincitque fuga, non Marte Dionem.

Dahin gehört auch der Name Pegaseische Quelle [5] und die Erwähnung der Muse [6], insbesondere bei der Gelegenheit, wo der Dichter von den weltlichen zu den göttlichen Dingen übergeht, indem er sich anschickt den weiten Weg der Prudentia, nachdem sie allein bis zum Sternenhimmel gelangt ist, an der Hand der Theologie zu Gott zu beschreiben [7]:

[1] Si nostram velit accusare Minervam I, 6. p. 327. nostra mediante Minerva I, 9. p. 331. — Die Magerkeit der Logik lässt erkennen vigilem Minervam III, 1. p. 345. — Die Arithmetik viro sua denudat secreta Minervae (s. v. a. Wissenschaft) VII, 6. p. 395.

[2] Paris, Veneris decoctus in igne I, 5. p. 326. flammas irae .. Venerisque calorem VI, 4. p. 383. pudor, Veneris declinans dulce venenum VII, 2. p. 391. Veneris praeludia VII, 3. p. 392.

[3] Martis praeludia VIII, 5. p. 403. Discordia sociis infundit Martis amorem Ibid. Martis amore succensi VIII, 5. p. 404. novi discrimina Martis VIII, 6. p. 405. Marti se totum devovet ille IX, 1. p. 407. und öfter.

[4] VII, 2. p. 391.

[5] VII, 5. p. 394: perfundensque virum Pegasei nectare fontis.

[6] II, 2. p. 335: Musa Maronis. Ein andermal heisst es nur lingua Maronis V, 6. p. 373.

[7] V, 5. p. 371.

Hactenus insonuit tenui mea Musa susurro,
Hactenus in fragili lusit mea pagina versu,
Phoebaea resonante chely; sed parva resignans
Majorem nunc tendo lyram, totumque poetam
Deponens usurpo mihi nova verba prophetae:
Caelesti Musae terrenus cedet Apollo,
Musa Jovi, tellusque locum concedet olympo.

Zweitens wird aber auch der heidnische Mythus vorausgesetzt, als habe er geschichtliche Wahrheit. So wird auf die Eigenschaften und Kunstfertigkeiten der Götter und Heroen Bezug genommen, indem es von dem Chor der sieben freien Künste heisst [1]), dass er spähe wie Argus, wie Atlas die Gestirne erforsche, ferner

canit ut Phoebus, citharizat ut Orpheus,
Circinat ut Perdix, ut Daedalus erigit arces,
Fabricat ut Cyclops, ut Lemnius arma monetat.

Und nachher ist noch einmal von dem Lemnier (Vulcan) die Rede [2]), dass er die Schmiedewerkzeuge hergegeben, deren die Logik sich bediene, um die Axe des Wagens für die Prudentia zu verfertigen. — Ferner in der Schilderung des vollkommenen Menschen wird dessen Körper verglichen mit der Gestalt des Narcissus und Adonis [3]):

et alter Adonis
Spirat in hac specie, quam si Venus altera rursum
Cerneret, in solitum decurreret illa furorem.

Andererseits wird die Macht der Venus hervorgehoben, welche sie über die Götter gehabt, oder vielmehr sie selbst, zum Tode getroffen, „rühmt sich ihrer Thaten und bricht in die Klagen aus [4]):

[1]) II, 6. p. 341.
[2]) III, 1. p. 346.
[3]) VII, 1. p. 389.
[4]) IX, 5. p. 412.

Nunc alget meus ille meus calor, immo caminus,
Qui Solis flammas urit, succendit in undis
Neptunum, Bacchum bacchari cogit et ipsum
Fulminat igne Jovem, Superis furatur honorem
Numinis et multos cogit servire potentes.
Nunc mea tela jacent, quibus olim victus Achilles
Cessit, degeneri mentitus veste puellam."

Auch wird des Thyesteischen Mahles gedacht, von dem Phöbus sich abgewandt [1], — und der Macht des Gesanges, wodurch der Thracische Sänger selbst den Pluto zur Güte genöthigt und die Furien besänftigt habe [2].

Noch auffallender ist es, dass auch in die Gegenwart heidnisch-mythologische Elemente übertragen oder wenigstens mythologische Namen in die christliche Allegorie des Gedichts verflochten werden. Namentlich ist von den *Parcen* die Rede, dass sie dem Schöpfer zur Seite stehen. Denn als Gott die von ihm erbetene Seele schafft, indem er von dem *Νοῦς* eine neue Idee, ein Urbild sich geben lässt, wonach er dieselbe formt, heisst es weiter [3]:

Adsunt factori Parcae cumulantque decorem
Facturae, . . . multa dote salutant
Ortam, felici claudentes omine fatum.

Wie auch vorhin zusammengestellt werden die himmlischen Ideen, die Urbilder der Menschen, ferner die

[1]) In dem schönen Wort der Concordia II, 5. p. 338:

Si mea jura, meas leges, mea foedera mundus
Olim servasset, vel adhuc servaret amoris
Vincula, non tantis gemeret sub cladibus orbis.
Non coenam fratrum, non coenae flesset abusum
Phoebus et errantis naturae crimina lugens
Noctis abusivae tenebras legasset in orbem.

[2]) III, 5. p. 353:

fractoque rigore
Compulit Eumenides lacrymis, Ditemque coegit
Esse pium Furiasque suum nescire furorem.

[3]) VI, 8. p. 387.

Gesetze der Parcen, die Ordnung des Schicksals und der Wille Gottes, welches alles die Prudentia in dem Spiegel der Fides schaut [1]. Für den neu geschaffenen Menschen kommen dann auch die Gaben der *Fortuna* zur Sprache, welche geschildert wird mit Haaren auf der Stirn und kahlem Hinterkopf, wie sie ihr Rad umwälzt [2]. — Unter den Tugenden erhält die Prudentia den Namen *Minerva* [3]. Vornehmlich aber wird für die Personification der Laster die heidnische Mythologie zu Hülfe genommen. An ihrer Spitze, heisst es, steht die Alecto sammt der Erinnys und Megära. Der Tartarus ist ihr Sitz (daher der Name Tartarei proceres), wo die Alecto sie versammelt [4] und aufruft, dem Werk der Natur und der Tugenden sich zu widersetzen. Die Fama verbreitet und vergrössert die Sache, als ob das Schattenreich wider den Himmel sich verschworen habe und der Herrscher der Unterwelt dem

[1]) VI, 4. p. 382.

[2]) VIII, 1. p. 399. sqq.

[3]) II, 7. p. 341.

[4]) VIII, 3. p. 402:

Is scelerum turbo — —
Tartareas ruit in sedes, ubi regnat Erinnys,
Imperat Alecto, leges dictante Megaera.

Bemerkenswerth ist, dass die letzten anderthalb Verse in die Anrufung Gottes aufgenommen sind, welche der *Goldenen Bulle Kaiser Karls IV.* vom J. 1356 vorgesetzt ist und so anfängt:

Omnipotens eterne deus, spes unica mundi,
Qui celi fabricator ades, qui conditor orbis,
Tu populi memor esto tui, sic mitis ab alto
Prospice, ne gressum faciat ubi regnat Erinis,
Imperat Allecto, leges dictante Megaera.

S. bei Olenschlager Neue Erläuterung der Guldenen Bulle zu Anfang. Dieser poetische Eingang der Goldenen Bulle auch bei Fr. Hub. Müller Beitr. zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde. Zweit. Jahrg. 1833. S. 11.

Bruder (Pluto dem Jupiter) die Herrschaft bestreite [1]. Indessen steigen die Laster aus dem Plutonischen Reich hervor und verbreiten sich auf Erden [2]:

> Jam pestes Erebi, scelerum contagia, monstra
> Inferni, cives Plutonis, noctis alumni
> Tartareum chaos egressi funduntur in orbem.

Unter ihnen wird auch die *Venus* genannt. Es gelingt ihnen aber nicht, den göttlichen Menschen zu bewältigen. Von den Tugenden besiegt, fliehen sie in's Schattenreich zurück [3]:

> Jam scelerum superata cohors in regna silentum
> Arma refert, — —
> — — et Stygias fugit indignata sub umbras.

2. Die nächste Encyclopädie befolgt eine andere, nehmlich die biblisch-historische Methode. Es ist der Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg um 1175 (s. oben S. 26.), ein Werk, das in seinen zahlreichen Miniaturen mythologische Vorstellungen aller Art enthält, — namentlich auch solche, deren Gegenstand Kunst und Wissenschaft und sittliches Leben betrifft. Indem dasselbe die biblische Geschichte von der Schöpfung der Welt bis

[1]) VIII, 6. p. 405:

> Nuntia Fama volat et veris falsa maritans
> In Superos Furias, in caelum regna silentum
> Conspirasse refert Manes, Erebique tyrannum
> Tartareum reserasse chaos fratrique negare
> Regna nec ulterius pacem concedere mundo.
> Monstraque mentitur monstris majora loquendo,
> Dum sceleri scelus accumulat Furiisque furorem
> Addit et Eumenides solito plus posse fatetur.
> Thesiphones cumulat iras augetque Megaeram,
> Saevior assurgit Pluto, fit major Erinnys,
> Desinit esse triceps inferni janitor, ora
> Mille rapit, proprios Alecto duplicat angues.

[2]) VIII, 7. p. 406.

[3]) IX, 8. p. 414 sq.

zum jüngsten Gericht seiner Anordnung zum Grunde legt, so wird darin auch von dem heidnischen Alterthum als der Kehrseite der heiligen Geschichte Kunde gegeben und schon insofern sind mythologische Elemente aufgenommen. Der Thurmbau zu Babel bezeichnet den Wendepunkt: er führt auf das Vergessen der göttlichen Vorschriften und die Entfernung vom wahren Glauben zur Abgötterei. Dabei sind alle Arten von Abgöttereien abgebildet. Andrerseits wird auch der mancherlei guten Erfindungen gedacht, womit sich die Menschen jetzt beschäftigen: es werden Auszüge über die Philosophie und die freien Künste gegeben, aber auch über die Musen und den gesammten mythologischen Helikon. Und dazu Gemälde: nicht allein eine allegorische Abbildung der Philosophie und der sieben freien Künste, sondern auch eine *Darstellung der neun Musen* in Brustbildern, bis auf die Urania ohne Attribute, im Costüm des zwölften Jahrhunderts, sie sind in verschlungene Medaillons gefasst, mit beigeschriebenen Namen [1]). Diese Vorstellungen sind jedoch, wie es scheint, mehr der geschichtlichen Notiz wegen aufgenommen. Es finden sich aber auch mythologische Bilder selbständig angeeignet, in künstlerischem Interesse, um kosmologische und ethische Vorstellungen anschaulich zu machen. So erscheinen in den Gemälden der Schöpfungsgeschichte Sol-Apollo, Neptun und Aeolus, — wie weiterhin bei der Personification der Elemente nachgewiesen werden soll. Hier aber sind besonders folgende zwei Bilder zu bemerken. Erstens aus Veranlassung des Salomonischen „es ist alles ganz eitel“ sind nicht nur neben dem thronenden Salomo zwei Männer abgebildet, die ein Puppenspiel über einem Tisch regieren,

1) Engelhardt Herrad von Landsperg S. 30. 32. Le Noble an dem oben (S. 27. Anm. 1.) angef. Ort p. 249.

als Sinnbild des Wahns weltlicher Dinge; — sondern auf derselben Seite auch die *Fortuna* auf ihrem Rade Könige auf und ab wälzend [1]. Ferner aus Veranlassung der darauf folgenden Betrachtungen über die Versuchungen der Welt und die dagegen anzuwendenden christlichen Tugenden werden die mythologischen Nachrichten von den *Sirenen* mitgetheilt und dazu Abbildungen derselben gegeben (s. unten §. 38.)

3. Wiederum beziehen sich die Bilder der Teppiche zu Quedlinburg [2] auf eine Encyclopädie, aber von der allegorischen Art, — das Werk des Marcianus Capella von der Vermählung des Mercurius mit der Philologia, welches in den sieben freien Künsten das Handbuch des Mittelalters war, auch eine deutsche Uebersetzung durch Notker Labeo († 1022) erhalten hat [3]. Hiernach sind auf der ersten Decke, ausser dem Dichter Marcianus, Mercurius und die drei Jungfrauen Mantice, Psyche und Sophia vorgestellt, von denen eine sich zu vermählen er

[1] Engelhardt Herrad von Landsperg S. 44.

[2] Beschrieben in Ranke's u. Kugler's Beschreib. und Gesch. der Schlosskirche zu Quedlinburg und der in ihr vorhandenen Alterthümer S. 76. 141—152.

[3] Von der Hagen, Briefe in die Heimat Bd. I. S. 162., spricht bei Gelegenheit der Ausschmückung der Kirche von St. Gallen in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts durch Abt Ymmo von köstlichen Gewändern, worauf biblische Geschichten, und einem *Priesterkleide, worauf die Hochzeit Mercurs mit der Philologie gestickt war.* Ich finde jedoch in den Quellen, in Casuum S. Galli Contin. II. c. 1. Pertz. Monum. Germ. T. II. p. 150. (wo allerdings von einer Casula, in welcher die Auferstehung Christi in Gold gewirkt war, die Rede ist), und auch sonst, bei Fiorillo und Arx, die von der Kunst zu St. Gallen in jener Zeit handeln, von einem Kleide mit dieser Stickerei nichts erwähnt.

zuerst gewünscht hatte [1]; sodann Hymenaeus; endlich eine männliche und eine weibliche Gestalt, die sich die Hände reichen, das ist die Vermählung des Mercurius und der Philologia. Von den übrigen Teppichstücken, deren Figuren ebenfalls aus dem Buche des Marcianus entlehnt sind, sind besonders zwei noch zu bemerken: das eine mit den Gestalten der Philologia, ihrer Mutter Phronesis und des Genius; das andere mit Cypris, Naiade, Risus Jovis und Ver. — Diese in Wolle gewirkten Teppiche hat die Aebtissin Agnes zu Quedlinburg (um 1200) ausführen lassen: sie waren nach Rom für den Papst bestimmt, sind aber bei der Stiftskirche verblieben und wurden im hohen Chor derselben ausgebreitet, späterhin haben sie als Fussdecken in den Priechen der Kirche gedient und dadurch sehr gelitten: jetzt werden sie im Zitter der Schlosskirche aufbewahrt.

4. Vorzüglich interessant ist ein Miniaturbild, welches die Musik darstellt [2], zu Anfang eines Liber pontificalis aus dem dreizehnten Jahrhundert in der Bibliothek zu Rheims. Man sieht hier die griechischen Erfinder und Meister der Musik mit ihren Instrumenten, ferner die Person der Luft, welche das Medium der Töne ist und sie weiter trägt, endlich die neun Musen, als die Quelle der Begeisterung, die in den Accorden sich ausspricht. Inmitten eines grossen Kreises, ihn ganz erfüllend, steht mit weitausgebreiteten Armen und gespreizten Beinen eine mächtige Gestalt, ganz nackt, nur mit einem Schurz um

[1] Abgebild. bei Lucanus Die Tapeten im Dom zu Halberstadt und in der Stiftsk. zu Quedlinb., in den Kunstdenkm. in Deutschland, bearb. von Frh. v. Bibra u. s. w. Fünfte Liefer. Schweinfurt. 1845. Abbild. XIII.

[2] Abgebildet und erklärt bei Didron De la musique au moyen âge, in s. Annal. archéol. T. I. p. 38—40. Vergl. dessen Anm. zu dem Manuel d'iconogr. chrét. p. 170. 244.

die Lenden, mit ausgebreiteten Flügeln an den Schultern und starkem Bart, götterähnlich, das ist die personificirte Luft. Zu beiden Seiten des Kopfes sind Sonne und Mond als ein sieben- und viereckiger Stern. In den vier Ecken jenseit des Kreises sind die Winde in Gestalt geflügelter Köpfe: die beiden oberen, den Nord- und Ostwind, hält der Luftgott in den Händen, auf die beiden unteren, den West- und Südwind, setzt er seine Füsse. So ragt er von der Erde bis zum Himmel und reicht in alle vier Winde, — wie denn die Luft die ganze Welt erfüllt. Innerhalb dieses grossen ist concentrisch ein kleinerer Kreis, der dem Luftgott von den Armen bis zu den Knieen reicht. Darin sitzen zu beiden Seiten desselben Pythagoras, einen Hammer haltend und eine Wage mit metallenen Schaalen, auf deren Klang er horcht, ein Monochord liegt auf seinen Knieen, — und Arion auf dem Delphin, ein Horn blasend, während die andere Hand eine Leier hält. Zwischen den Knieen des Luftgottes sitzt Orpheus mit der Leier in der einen Hand, mit der andern melancholisch das Haupt stützend. Diese drei Meister umfassen alle Regionen: Pythagoras fand die Harmonie in den Sphären, Arion lockte die Thiere des Meeres, Orpheus bezauberte Bäume und Felsen, selbst die Dämonen der Unterwelt. — In dem Ringe zwischen den beiden Kreisen sind als Brustbilder in Medaillons die neun Musen, drei neben jedem der drei Musiker. Die drei neben dem erfindenden Pythagoras, Thalia, Clio und Calliope die Hand erhoben oder auf der Brust haltend, die andern mit musikalischen Instrumenten, meist spielend. In der Umschrift der Medaillons steht neben dem Namen jeder Muse eine Worterklärung desselben [1]). — Das ganze

[1]) Das sind der Reihe nach: *Talia*, ponens germina; *Clio*, bona fama; *Calliope*, pulcra vox; *Terpsicore*, artium delectatio;

Bild, wie es geistreich erfunden ist, ist fein und anmuthig ausgeführt und giebt ein schönes Zeugniss, wie hoch damals die Musik gehalten und den übrigen Künsten vorangestellt wurde, als diejenige, in der die Gaben aller Musen sich vereinigen.

Dies erhält eine vielleicht gleichzeitige Erläuterung durch eine Stelle des Vincentius von Beauvais (um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts), der die Ableitung des Namens Musik von den Musen bemerklich macht [1]) und hinzufügt, dass nach der Meinung der Griechen Pythagoras zuerst in dieser Kunst sich hervorgethan habe, — später wird auch des Orpheus gedacht. Vincentius selbst jedoch erklärt sich für die Erfindung der Musik durch Jubal, nach dem Zeugniss des Moses. Ueberhaupt zeigt er sich in seiner Encyclopädie nicht nachgiebig gegen die Ideen, die dem Alterthum entstammend in Umlauf waren; daher auch sein Werk dem Eindringen antiker Motive in die christliche Kunst nicht leicht Vorschub thun konnte.

Jene beiden Kunstwerke aus Quedlinburg und Rheims aber sind rein aus der Sphäre des Alterthums genommen, doch so, dass in ihnen Gedanken desselben in mythologischer Form selbstthätig angeeignet, in dem zweiten auch eigenthümlich componirt sind. Aber obwohl sie keine Beziehung auf einen christlichen Gegenstand enthalten, ist ihnen doch eine kirchliche Bestimmung gegeben, indem das eine einem kirchlichen Buch zur Zierde gereicht, das andere einer Kirche zur Ausschmückung gedient hat.

Melpomene, meditationem efficiens; *Erato*, inveniens simile; *Polimnia*, capacitas memoriae; *Urania*, celestis.

[1]) Vincent. Bellov. Spec. Doctr. XVI, 10. p. 1509. vergl. c. 25. p. 1518. und über Orpheus c. 34. p. 1522 f.

Denn beides, Wissenschaft und Kunst, stand damals noch im Dienst der Kirche.

2. Die Uebertragung antiker Dichtungen.

Dagegen hat dieses Zeitalter auch schon Malereien aufzuweisen, die eine ganz andere Bestimmung haben, nehmlich mit den Scenen des Heroen- und Göttermythus der Dichtung an die Hand zu gehn: denn es machte die Poesie in Deutschland schon im zwölften Jahrhundert den Uebergang zur Behandlung solcher Gegenstände, welche der Kirche fremd sind, indem sie insbesondere der antiken Heldensage sich bemächtigte.

Das älteste erhaltene Denkmal dieser Art ist die Bearbeitung der Aeneis durch Heinrich von Veldeke in einer Handschrift der K. Bibliothek zu Berlin [1]), welche selbst noch dem Ende des zwölften Jahrhunderts anzugehören scheint. Dieselbe ist reich mit Miniaturen geschmückt: von ihren vierundsiebenzig Blättern enthalten fünfunddreissig auf beiden Seiten, so wie das erste auf der Stirnseite, Malereien, — in der Regel zwei Scenen auf jeder Seite. Unter diesen sind einige Gemälde, welche Ereignisse der Götterfabel, Scenen aus der Unterwelt, auf der Erde und vom Olymp zur Anschauung bringen. Das geschieht erstens bei der Schilderung von dem Gange des Aeneas durch die Unterwelt. Man sieht (S. 129. der Hdschr. zu v. 2986 ff. der Müllerschen Ausg.) den Aeneas geführt von der Sibylle am Ufer des Phlegeton, und in seinem Nachen den Charon, der sich weigert sie aufzunehmen, den aber die Sybille den Zweig mit den goldenen Blättern ihm zeigend dazu willig macht (v. 3118); und in der folgenden Scene Aeneas mit der Sibylle in

[1]) Ms. Germ. fol. 282. Eine Notiz von dieser Handschrift hat Hoffmann gegeben, Fundgruben I. S. 223.

Charon's Kahn. Auf der Rückseite desselben Blattes sind wiederum jene Beiden vorgestellt, zuerst wie sie an den Seelen vorbeikommen, die von dem Wasser der Vergessenheit trinken (v. 3138 ff.), dann wie sie an das Thor kommen, wo Cerberus, „der hellen phortenere“ den Eingang verwehren will (v. 3186). Ausserdem enthalten noch drei Seiten (133. 134. 139.) je zwei Scenen aus dieser Höllenfahrt. — Ferner die Erzählung von der Rüstung, welche Venus dem Aeneas besorgt, wird durch zwei Gemälde (S. 79. [1]) zu v. 5567 ff.) veranschaulicht: in der untern Scene erblickt man den Vulcan, die Rüstung schmiedend auf Bitten der Venus, welche durch diese Willfährigkeit ihm wieder versöhnt wurde; — und darüber die Ursache der Entzweiung: wie Venus und Mars auf einem Bette liegend von dem Vulcan, der zu dessen Füssen steht, in einem Netz gefangen sind und er es den Göttern klagt, welche oben vom Himmel, in halber Figur erscheinend, diesem Vorgang zuschauen.

Sonst sind die Malereien dieser Handschrift meist kriegerischen Inhalts oder dienen die Entwickelung des Verhältnisses des Aeneas zur Dido und später zur Lavinia vor Augen zu stellen; — aber nicht anders, als wenn sie Begebenheiten aus der Zeit des Verfassers, Scenen des ritterlichen Kriegs- und des Minnedienstes abbilden sollten, wie auch der Text des Gedichtes nicht in die Heroenzeit versetzt, sondern im Geist der Poesie des zwölften Jahrhunderts verfasst ist. Ein Beispiel giebt namentlich die Geschichte der Lavinia, die von der Mutter ermahnt den Turnus zu minnen, dieses Gefühls sich ganz unkundig erweiset und nun in einem anmuthigen Gespräch

[1]) Dieses Blatt steht weit vor den vorhin genannten, obwohl es zu einer spätern Stelle des Gedichts gehört, da der ganze Codex falsch gebunden ist.

darüber Belehrung empfängt (v. 9588 ff.); gleich darauf aber, als sie allerersten den Aeneas erblickt, wird sie von Frau Venus mit einem scharfen Pfeil verwundet (v. 9873). Da klagt sie [1]:

Der herre Amor hât mich geschozzen
mit dem guldenen gêre,
daz muoz ich quâlen sêre,
und muoz iz koufen tiure,
mit dem heizen viure
brennet mich vrowe Venus;
ichn mac niht lange lebn sus.

Es ist eine sinnige und rein gehaltene psychologische Entwickelung, welche der Dichter darbietet, worin nichts antik ist, als die Verflechtung dieser mythologischen Motive, — die in demselben Zusammenhang alsbald auch von den zeichnenden Künsten angeeignet wurden.

3. Der Minnedienst.

Nicht bloss in der Bearbeitung der antiken Heroensage erscheinen jene mythologischen Vorstellungen, sie sind auch in die selbständige Poesie, selbst in das gemeine Bewusstsein und das Leben dieser Zeit eingedrungen. Und so sind sie auch in Gemälde und Sculpturen übergegangen, die nicht bloss der Poesie zur Seite stehen, sondern selbständig im Dienst der Minne hervorgebracht sind.

Diesem Interesse dient vor allem ein Kunstwerk in der K. Kunstkammer zu Berlin, ein anmuthiges Elfenbeinschnitzwerk [2] aus dem dreizehnten Jahrhundert. Man

[1]) V. 9947—9953. in der Müllerschen Samml. Deutscher Ged. aus d. XII. XIII. u. XIV. Jahrh. Bd. I.

[2]) I. A. b. 111. (v. Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 4.; ausführlicher beschrieben von Kugler Beschreib. der

sieht dort unter zwei gothischen Giebeln mit rundbogigen Füllungen einen Jüngling neben seinem Fräulein sitzen: er scheint im Gespräch mit ihr oder ein Minnelied ihr vorzutragen; sie aber windet aus den Blumen in ihrem Schooss einen Kranz, der ihm zum Lohne bestimmt sein wird. Ueber ihnen zwischen den beiden Giebeln erscheint auf einem Thron ein gekröntes und geflügeltes Frauenbild, in jeder Hand mit einem Pfeil, womit sie auf den Jüngling und das Fräulein zielt, — das ist Frau *Minne.* Zu beiden Seiten zwei geflügelte Figuren, die eine mit der Handorgel, die andere mit der Laute. — Dies Bildwerk ist abgesehen von der feinen und zarten Ausführung zwiefach bemerkenswerth. Denn es folgt hier die bildende Kunst, die früher in der kirchlichen Sphäre ausschliesslich sich bewegt, der Richtung, welche die Poesie genommen hatte, und welche neben der Kirche das ganze Zeitalter beherrscht, indem sie eine Scene ritterlichen Frauendienstes behandelt. Zugleich zeigt sich ein mythologisches Motiv in der Darstellung der Minne. Zwar wurden auch sonst vermöge eines eigenthümlichen Bildungstriebes der christlichen Kunst Eigenschaften und Zustände als allegorische Wesen in weiblicher Gestalt gebildet, wie die Cardinaltugenden, die Freiheit, Eintracht, Freundschaft u. a. (wovon im folgenden Bande näher die Rede sein wird; vergl. auch den Schluss dieses Bandes). Frau Minne jedoch ist noch etwas mehr als eine blosse Personification; ihr wird bestimmtere Existenz geliehen.

K. Kunstkammer S. 40. n. 71. Abgebildet bei von der Hagen Ueber die Gemälde in den Samml. der altdeutschen lyr. Dichter, Philol. und histor. Abhdl. der K. Akad. der Wiss. zu Berlin, Jahrg. 1842. S. 441. Taf. I. fig. 1.

Denn wie sie in der epischen Dichtung schon im zwölften Jahrhundert leibhaft auftritt, so wird sie zu Anfang des dreizehnten diu gotinne Minne genannt [1]). Dabei fehlt auch nicht die Erinnerung an das heidnische Alterthum, die Beziehung auf die Venus, obwohl dieselbe in dem Gedicht des Alanus (s. oben S. 240.) noch unter den Lastern figurirt. Doch bald darauf ward sie als Minnegöttin gefeiert, nachdem für die Popularisirung ihres Mythenkreises gesorgt war durch die deutsche Uebersetzung der Metamorphosen Ovid's von Albrecht von Halberstadt um d. J. 1210, welche bei der herrschenden Richtung des Zeitalters einen empfänglichen Boden traf. Nicht lange, so unternahm Ulrich von Lichtenstein (im J. 1227) seinen abentheuerlichen Zug von Venedig aus bis nach Böhmen im Namen und verkleidet als Königin Venus, — wie er sich ankündigte durch einen vorausgesandten Brief, in welchem „die werthe Königin Venus, Göttin über die Minne allen den Rittern, die in der Lombardei, zu Friaul, Kärnthen, Steiermark, Oesterreich und Böhmen gesessen sind, ihre Huld und ihren Gruss entbietet und ihnen kund thut, sie wolle sie lehren, mit wie gethanen Dingen sie werther Frauen Minne verdienen oder erwerben sollen.“ [2]).

Vor allem haben es die Lieder dieser Zeit, um die Mitte und in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts mit der Venus oder der Minne zu thun. So häufig wird sie von den nach ihr benannten Minnesingern angerufen, — wie von Heinrich von Stretlingen, dass

[1]) Das erstere im Iwein, das andere im Tristan, s. bei Jac. Grimm Deutsche Mythol. 2. Ausg. S. 846.

[2]) Ulrich von Lichtenstein Frauendienst, herausgegeben von Lachmann S. 162. Bearbeit. von Tieck S. 85.

sie die Geliebte mit ihrem Pfeil (strale) treffe [1]. In der Winsbekin [2] aber fragt die Tochter die Mutter:

nu sage mir, ob diu Minne lebe,
und hie bi uns uf erde si,
od ob uns in den lüften swebe?

Worauf die Mutter, indem sie ihr den Namen Venus giebt, sich auf Ovidius beruft, einen weisen Mann, der uns Wunder von ihr kund thue:

ir willen niht entrinnen mac:
si vert unsihtic als ein geist,
si hat niht ruowe naht noch tac.

Auch Heinrich von Meissen (Frauenlob) bezeichnet die Minne als Königin Venus und spricht von deren Gewalt und Güte [3]; aber auch umgekehrt giebt er der Venus den Namen Minne, indem er auf das Urtheil des Paris eingeht: wenn er nur den Apfel auszutheilen hätte, ruft er aus, so wolle er sein Leid an ihr rächen und vielmehr die Huld der Pallas oder Juno sich erwerben [4]. Der wilde Alexander endlich giebt von dem Schilde der Minne die Beschreibung [5]: auf rothem Felde ein nacket Kind, gekrönt und blind, in der einen Hand einen goldenen Pfeil, in der andern einen Brand (Fackel), und zwei Flügel, zum schnellen Fluge ausgespannt. Das ist Amor, von dem dann (str. 15) auch namentlich die Rede ist:

[1]) Stretlingen I, 3. Minnes. von v. d. Hagen Th. I. S. 111.

[2]) Die Winsbekin str. 34. 35. von Moriz Haupt S. 44. Vergl. Jac. Grimm Deutsche Mythol. 2. Ausg. S. 1230.

[3]) Heinrich's von Meissen Leiche u. s. w. (Bibl. d. deutschen Nationalliterat. Bd. 16.) von Ettmüller. Lieder VI, 2 S. 254. XIII, 3. S. 264.

[4]) Ebendas. Lieder II, 5. S. 249.

[5]) Der w. Alexander I. str. 12. Minnes. von v. d. Hagen Th. II. S. 365. vergl. Th. IV. S. 668.

vür war so kumt Amor gevlogen,
der bringet vakkeln unde bogen:
sin strale vert dur ganze want,
darnach so wirket er den brant.

Solcher Poesie entsprechen auch die Kunstvorstellungen in einigen Minnesängergemälden der Manesseschen Handschrift [1]) zu Paris aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts.

Zweimal ist die Minne dort persönlich dargestellt und zwar als ein Fräulein zu Pferde: das einemal in dem Gemälde zu Wachsmuth von Mülnhusen [2]), wie sie im Begriff ist, auf den hinter ihr stehenden Mülnhusen einen Pfeil abzuschiessen; das anderemal in dem Gemälde zu Bruno von Hornberg [3]), wie sie vor dessen Burg mit goldenen Banden ihn fesselt. Beides bezieht sich auf bildliche Ausdrücke in ihren Liedern: bei dem erstern, dass die Augen der Geliebten einen Strahl in sein Herz geschossen haben; der andere klagt, dass die Geliebte ihn mit ihren Minnestricken gebunden habe. — Dazu kommt noch das Gemälde Ulrich's von Lichtenstein [4]), welches den Ritter zeigt in voller Rüstung zu Rosse, durch ein wogendes Meer mit kämpfenden Ungeheuern sprengend: und auf seinem Helm einen Knaben mit Pfeil und Brand in den Händen, das ist Amor, — wie der Ritter selbst jene Fahrt von Venedig aus als Frau Venus machte.

Ich schliesse hieran die Erwähnung zweier hölzernen Kästchen, welche zu Minnegeschenken bestimmt, innen

[1]) von der Hagen Ueber die Gemälde in den Samml. der altd. lyr. Dichter. 2. Th., Philol. und histor. Abhdl. der K. Akad. der Wiss. zu Berlin. Jahrg. 1844. S. 291. f. 312.

[2]) von der Hagen Minnes. Th. IV. S. 260.

[3]) Ebendas. S. 409.

[4]) Ebendas. S. 394.

und aussen mit Bildwerk bedeckt sind, worin die verschiedenen Stadien eines Liebesverhältnisses enthalten sind, aber auch Frau Minne selbst vorgestellt wird. Das eine im Nachlass der Königin Wittwe von Baiern vermuthlich noch in München [1], aus dem vierzehnten Jahrhundert, mit reicher und geschmackvoller Verzierung zeigt auf der Kehrseite Frau Venus, deren Name (VENU) auch vorne auf dem Spruchbande sich findet: sie schiesst vom Bogen einen Pfeil dem eben dies Kästchen bittend emporhaltenden Minner in die Brust für eine andere neben ihr stehende Frau; worauf als nächste Folge Kuss und Umarmung der beiden Geliebten erscheint. Das andere Kästchen in der K. Kunstkammer zu Berlin [2], aus dem vierzehnten Jahrhundert, aber jünger als das vorige, enthält als Hauptdarstellung auf dem Deckel wieder die Frau Minne, die mit weitgebreiteten Flügeln gebildet ist, den Oberleib nackt, um die Hüften ein Tuch geschlagen: sie sitzt auf dem Rücken eines auf Ellbogen und Knieen liegenden bärtigen Mannes, — eine Anspielung auf den Schwank vom Aristoteles. Zur Linken steht ein anderer bärtiger Alte der Frau Minne sein Leid klagend mit den Worten: „sie hat('s) dahin", wobei er auf die leere Stelle seines Herzens zeigt, welches eine auf der andern Seite stehende junge Frau in ihren Händen hält: — eine Hindeutung auf das Scheiden der Geliebten, welches auch in der grossen zum Rahmen dienenden Umschrift ausgesprochen wird.

[1] von der Hagen Ueber die Gemälde u.s.w. am a. O. S. 308 f.

[2] I. C. 143. (v. Ledebur) Leitfaden für die K. Kunstkammer S. 12; beschrieben von Kugler Beschreib. der K. Kunstkammer S. 41. n. 74. von der Hagen a. a. O. S. 309—311. — Kugler setzt das Kästchen um den Beginn des 14. Jahrh.; nach von der Hagen ist es wenigstens hundert Jahre jünger als das erste und in's 15. Jahrh. zu setzen.

4. Das Vorbild der Antike.

Es ist schon früher die Rede davon gewesen (oben S. 88.), dass der Wiederhersteller der Kunst, Nicola Pisano, durch antike Vorbilder geweckt, mehrfach Personen der heiligen Geschichte nach dem Typus von Göttergestalten dargestellt hat. Das ist jedoch nur eine äusserliche Uebertragung ihrer Züge.

Aber an die Idee, dass die heidnischen Götter Dämonen seien, die auch in einem ältern Kunstwerk nachgewiesen ist (oben S. 120 f.), schliesst sich eine andere Vorstellung dieses Meisters. In seinem jüngsten Gericht an der Kanzel zu Pisa vom J. 1260 ist der Beelzebub in Gestalt eines Satyr gebildet [1]). Also hat nach dem Vorgang des Alanus in seinem encyclopädischen Gedicht Nicola Pisano in der bildenden Kunst den Anfang gemacht, mit den Dämonen des Heidenthums die Hölle auszurüsten, — eine Vorstellung, zu deren weiterer Ausführung bald darauf durch die Poesie Dante's Anregung gegeben wurde.

§. 33. Benutzung mythologischer Vorstellungen im vierzehnten Jahrhundert.

Zwei befreundete Männer sind es, die zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts auch in dieser Hinsicht eine Epoche bezeichnen, Dante und Giotto. Vornehmlich wird es hier unsere Aufgabe sein, die mythologischen Bestandtheile in den Werken des ersteren darzulegen, um darnach den weitreichenden Einfluss, den sie auf die bildende Kunst gehabt haben, zu würdigen.

[1]) E. Förster Beiträge zur neueren Kunstgesch. S. 37.

Dante.

Das grosse, Himmel, Erde und Hölle umfassende Gedicht Dante's hat von jeher ein doppeltes Interesse erweckt vermöge seiner geschichtlich politischen Beziehungen und seines theologischen Gehalts, der in vielen Schilderungen zumal der beiden ersten Theile überwiegend von ethischer Bedeutung ist, überall aber in's dogmatische Gebiet eingreift, aus welchem auch manche Lehren vornehmlich im dritten Theil direct erörtert werden. Ein besonderes Interesse aber nimmt es noch in Anspruch nach seiner Stellung zu dem heidnischen Weltalter, — nicht nur weil es Zeugniss giebt von dem neuerwachten Studium des klassischen Alterthums, namentlich der lateinischen Dichter Virgil, Ovid, Lucanus, Statius (während die griechische Vorwelt nur durch deren Vermittelung dem Verfasser aufgeschlossen ist [1]), und für die Belebung dieses Studiums selbst kräftig gewirkt hat; sondern vorzüglich weil in die christliche Dichtung die heidnische Mythologie, die Götter- und Heroengeschichte durchgehends verflochten ist, — in einer Weise, die nicht bloss auf eine poetische Absicht zurückgeführt werden kann, sondern dogmatisch-theologischen Charakter hat.

1. Sehr bedeutend in dieser Hinsicht ist die Stellung, welche dem Virgil gegeben wird. Er erscheint einerseits als römischer Dichter und Repräsentant des klassischen Alterthums, den Dante als seinen Meister und als unsere grösste Muse feiert [2]). Noch höher wird er dadurch gestellt, dass er den christlichen Dichter, der ihm als seinem Hort die grösste Pietät beweiset, durch die Hölle und das Fegefeuer führt. Denn Virgil hat in der Aeneide

[1]) Vergl. Dante Inf. XXVI, 73—75.

[2]) Inf. I, 85. Par. XV, 26.

nicht allein den *Gang* des Aeneas *durch die Unterwelt* geschildert, sondern am Schluss desselben auch die *Reinigung der Seelen*, namentlich durch Feuer verkündet und ihre Rückkehr auf die Oberwelt, nachdem sie aus dem Lethe getrunken. — Aber den wahren Gott hat er noch nicht erkannt [1]; weshalb man auch in die Stadt Gottes durch ihn nicht gelangen kann [2]. So nimmt denn auch Virgil auf dem Gipfel des Fegefeuerberges von Dante Abschied [3]: er geht noch mit ihm bis an den Lethe, der sie noch vom irdischen Paradiese trennt, ist dann aber plötzlich verschwunden [4]. Und die himmlische Frau Beatrice, die den Virgil zu Dante gesendet, ist fortan vom irdischen Paradiese durch alle Himmel seine Führerin.

Die Dichtung knüpft also allerdings geschichtlich an die Person und das Werk Virgil's an: es wird ihm eine göttliche Sendung beigemessen, er erscheint auf der Höhe des Heidenthums stehend als ein Vorläufer des Christenthums. So gilt er denn für eine Auctorität, selbst im Bereich der christlichen Erkenntniss, — gerade wie Aristoteles den Scholastikern [5]. Dante sucht die Grundsätze Virgil's mit denen des Christenthums in Uebereinstimmung zu bringen, namentlich den Ausspruch desine fata deùm flecti sperare precando (Aen. VI, 376.) mit der Lehre

[1] Dante Infern. I, 131. Dante beschwört ihn bei dem Gott, den er nicht erkannt habe, — wohl eine Anspielung auf Apostelgeschichte 17, 23.

[2] Inf. I, 124—126. vergl. Purg. XXI, 32. 33.

[3] Purg. XXVII, 127 ff. vergl. Inf. I, 121—123.

[4] Purg. XXIX, 56. XXX, 49.

[5] Auch Dante nennt den Aristoteles den Meister der Wissenden, Inf. IV, 131. und führt ihn als den Philosophen schlechthin neben dem 1. Buch Mosis als Auctorität an, Inf. XI, 97—108. S. bes. Göschel Dante's Unterweisung über Schöpfung und Weltordnung S. 38. 44—60.

von der Erhörlichkeit des Gebets [1]. Es ist aber eine Auctorität, die über ihren eigenen Standpunkt hinausweiset, gleichwie Johannes der Täufer; Virgil wird dafür angesehn, weiter als er selbst gekommen ist, andere geführt zu haben, insbesondere durch seine Weissagung, jene schon in der alten Kirche gefeierten Verse [2]:

Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo,
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
Jam nova progenies coelo demittitur alto.

Denn Dante lässt den Statius, der im Fegefeuer mit ihnen zusammentrifft, das Bekenntniss ablegen, dass er durch diese Worte, da die Boten des Evangelium damit übereinstimmten, bekehrt worden sei. Weshalb auch, da Virgil als Heide diesseits des Paradieses zurückbleibt, Statius als Christ mit Dante in's irdische Paradies eingeht und mit ihm in den Himmel erhoben wird [3].

Der geschichtlichen Bedeutung geht aber die allegorische zur Seite, derzufolge in Virgil die menschliche Vernunft und ihr gegenüber in Beatrice die göttliche Lehre personificirt ist. Also wird in der Person des Virgil die Vernunft geschildert als Organ auf den Weg zum Himmelreich zu leiten, in ihrer Würde und Selbständigkeit, wie in ihrer Abhängigkeit und den ihr gesetzten Schranken, jenseits deren es der Führung durch das Evangelium bedarf. Wie dies in dem vorhin erwähnten

[1] Dante Purg. VI, 28—42. Vergl. Göschel a. a. O. S. 28. 32. 141. 147. 167. Anm. 3.

[2] Purg. XXII, 67 ff. Streckf.:

Dem, der bei Nacht geht, warst du gleich zu stellen,
Dem seine Leuchte selbst kein Licht verleiht,
Um hinter ihm die Strasse zu erhellen,
Indem du sprachst: Erneuert wird die Zeit,
u. s. w.

aus Virg. Eclog. IV, 5—7.

[3] Purg. XXXII, 29. — XXXIII, 15. — XXXIII, 135.

encyclopädischen Gedicht des Alanus unmittelbar ausgesprochen ist, da die Prudentia, welche auf dem Wege zu Gott bis in den Himmel allein auf dem Wagen, den die sieben freien Künste gemacht haben, gelangt, von da ab durch die Theologie und den Glauben bis vor den Thron Gottes geführt wird.

Bei Dante aber leitet die Allegorie, da beide Führer Virgil und Beatrice eine repräsentative Stellung haben, wieder auf eine umfassende geschichtliche Grundlage zurück: es wird durch diese Personification von Vernunft und Offenbarung das Verhältniss des heidnischen zum christlichen Weltalter zur Anschauung gebracht. Also einerseits der Gegensatz, dass man vom Heidenthum aus das verlorne Paradies nicht wieder finden, noch weniger darin eintreten konnte, dass erst durch das Christenthum der Zugang wieder geöffnet worden, — andererseits der Zusammenhang, dass auch das Heidenthum eine göttliche Sendung gehabt, da Gott die Heiden ihre Wege wandeln liess, ob sie ihn fühlen und finden möchten.

Allerdings, dass man im heidnischen Alterthum den wahren Gott nicht erkannt habe, spricht Dante selbst dem Virgil gegenüber aus [1]), wie auch dieser jene Zeit die der falschen und lügnerischen Götter nennt [2]). Insbesondere verwirft er die Verehrung der Gestirne in astrologischem Wahn, in welchem „fast alle Welt sich einst dahin verirrte, sie Jupiter, Mercur und Mars zu nennen.“ [3]) Und rügt der alten Völker alten Irrthum, dass sie der Venus göttliche Ehre erwiesen [4]). Er weiset nicht minder wie hier in der sittlichen Sphäre den Ein-

[1]) Auch Aristoteles und Plato nennt er unter so vielen, die ohne Erfolg nach Erkenntniss gestrebt hätten, Purg. III, 40—44.

[2]) Dante Inf. I, 72.

[3]) Par. IV, 61—63.

[4]) Par. VIII, 1—12.

fluss der Göttin, so im Gebiet der Natur die mythologische Erklärung ab: nicht durch Typhoeus, sagt er, sondern durch Schwefel dampfe der Aetna [1]). Dies versteht sich nun freilich von selbst; doch bei der ausgedehnten Anwendung, welche Dante von der heidnischen Mythologie gemacht hat, mag es nicht überflüssig sein, zuvor darauf hinzuweisen.

2. Auf zwiefache Weise bringt Dante den Gehalt der heidnischen Mythologie dem Gegenstande des christlichen Glaubens nahe, indem er beides entweder identificirt oder parallelisirt. Im letztern Fall werden diese Gebiete in ihrer Selbständigkeit anerkannt; aber es wird auf beiden Seiten eine Uebereinstimmung gefunden in Eigenschaften, Thaten und Schicksalen zwischen Personen der heiligen und Kirchengeschichte und Personen der Heroen- selbst der Götterfabel, — wie zahlreiche Parallelen dieser Art aus der Göttlichen Komödie früher (§. 21, 1.) nachgewiesen sind. — Wenn hingegen beides identisch genommen wird, so wird damit das Christenthum zurückdatirt: es erscheint „so alt als die Welt“, freilich nicht im Sinne englischer Deisten, sondern in der Voraussetzung, dass dem heidnischen Abfall die Wahrheit vorausgegangen ist, dass sie ihm also zum Grunde liegt. Es muss sich mithin auch aus heidnischen Ideen ein Uebergang zum Christenthum machen lassen. So knüpft in der That Dante zunächst auf der obersten und auf der untersten Stufe den Inhalt der Religionserkenntniss zusammen: er geht von der Idee des Jupiter zu der des wahren Gottes (wie schon oben S. 141. bemerkt ist) und von Pluto (Dis), dem Gott der Unterwelt, zu dem obersten gefallenen Engel, dem Lucifer über [2]).

[1]) Par. VIII, 70.

[2]) Inf. XI, 65. XXXIV, 20. 18. 35. 121. Dis ist die Creatur, die

An diesem Punkt ist der Schlusstein der Hölle. Ueberhaupt aber ist dieselbe construirt mittelst Vorstellungen, die der heidnischen Mythologie angehören, — die aber auch im Fegefeuer, selbst im himmlischen Paradiese benutzt sind. Jedoch nicht ohne wesentliche Umbildung. Und darauf ist bei dieser Identificirung besonders zu achten.

Die *Construction der Hölle* knüpft an ein Bild an, in welchem heidnische und biblische Vorstellungen, der Mythus von Kronos auf Creta und das Gesicht des Nebucadnezar (bei Daniel 2, 31), vermischt sind. Auf Creta, wo einst im goldenen Zeitalter Saturn herrschte, steht das Bild eines Greises, dessen Haupt von Gold ist: die übrigen Glieder absteigend sind von Silber, Kupfer, Eisen und Thon, sie alle haben Risse, aus denen Thränen träufeln, welche vereint in den Abgrund der Hölle sich ergiessen. Das ist das Bild der Zeit und ihrer zunehmenden Verderbniss und des Wehe, das daraus sich sammelt. Von diesem Sündenstrom, der sich in die Hölle ergiesst, werden da die Höllenflüsse gebildet: der Acheron, der als ein fahler Sumpf den obern Rand der Hölle umgiebt [1]), sodann im fünften Kreis der Hölle der Styx, ein heisser Sumpf, in welchem die Zornigen leiden [2]), im siebenten Kreise der Phlegethon, ein Blutstrom, in dem die Gewaltthätigen büssen müssen [3]), und im untersten Kreise der Cocyt, zu Eis erstarrt, in welchem die Verräther, zu unterst Lucifer, eingeschlossen sind [4]). Auch

einst so schön geschienen, die gegen ihren Schöpfer sich empörte und vom Himmel gefallen ist.

1) Dante Inf. III. 78. vergl. IV, 7.

2) Inf. VII, 106. 116.

3) Inf. XII, 47. XIV, 76—78. 130. 134. Er ergiesst sich in den achten Kreis, ebendas. XVI, 2. 92. 103.

4) Inf. XXXII, 23. 35. XXXIII, 156. XXXIV, 52.

der Dienst in der Hölle ist ganz heidnisch organisirt. Als Fährmann des Acheron, der zu der eigentlichen Hölle überführt, dient Charon. Gericht hält Minos im zweiten Kreise [1]. Im dritten peinigt Cerberus die Schlemmer [2]. Dem vierten, in welchem die Geizigen und Verschwender gestraft werden, steht Plutus als Dämon des Reichthums vor. Im sechsten Kreise auf den Thürmen der Stadt der Ketzer erscheinen die drei Furien [3]. Im achten Kreise, in welchem die Gewaltthätigen büssen, bewacht der Minotaurus den Zugang; Centauren sind die Zuchtmeister derer, welche gegen andere, Harpyen peinigen die, so gegen sich selbst Gewaltthat geübt haben [4]. Als Königin des ewigen Jammers endlich wird Hekate genannt [5]. — Bei Entlehnung dieser mythologischen Vorstellungen zeigt sich aber die Umwandlung, erstens dass die Scene nicht die Unterwelt, sondern die Hölle ist, und heidnische Gottheiten und Heroen, wie Plutus und Minos, als Dämonen oder vielmehr als Höllengeister aufgeführt werden. Zweitens dass diese Vorstellungen einen sittlichen Typus erhalten haben oder doch in einen sittlichen Zusammenhang gebracht sind: der Styx siedet wie der Zorn — der Cocyt ist eiskalt wie der Verrath, der in ihm gebüsst wird; der Cerberus mit seinen drei Köpfen ist ein Bild der Gier — der Minotaurus ein Bild der Gewaltthat, die im Kreise desselben Strafe leidet.

Demnach sind auch die mythologischen Elemente vornehmlich bei Einrichtung und Verwaltung der Hölle angewandt. — Im *Fegefeuer* kommt nur der Lethe vor:

[1] Inf. III, 82 ff. — V, 4. 11.

[2] Inf. VI, 13 ff. Wie er von Hercules an die Kette gelegt worden, wird angedeutet ebendas. IX, 98. 99.

[3] Inf. VII. 2. — IX, 37 ff.

[4] Inf. XII, 12 ff. — XII, 55 ff. — XIII, 10 ff. 101.

[5] Inf. IX, 44. X, 80.

und hier ist noch mehr nur die Scene antik gedacht, die Handlung aber christlich. Der Lethe fliesst auf dem Gipfel des Berges der Reinigung und begrenzt das irdische Paradies [1]). Allerdings wird aus ihm Vergessenheit getrunken, aber Vergessenheit der Sünden [2]): dies kann jedoch nicht eher geschehen, bevor nicht die Sünden bereut sind [3]); und das Wort, das beim Eintauchen in diesen Fluss erklingt [4]): „entsündige mich (mit Ysop, dass ich rein werde", Ps. 51, 9.) enthält deutlich die Beziehung auf das Blut Christi, durch dessen Gemeinschaft alle Schuld getilgt ist. So steht der Durchgang durch den Lethe und sein Erfolg durchaus im Zusammenhang grosser christlicher Gedanken. — Auch für die Schilderung des Weges durch das himmlische *Paradies* hat der Dichter Motive aus der Mythologie genommen, sofern er die Erscheinungen seligen Lebens auf den Planeten nach dem Charakter der Gottheiten bestimmt, welche den Planeten den Namen gegeben (s. unten §. 47.): so weilen auf dem Stern der Venus die Seelen, die einst der irdischen Liebe gefröhnt haben, welche nun in die himmlische Liebe verklärt ist. Gerade bei der Gelegenheit aber ist es, wo er sich gegen den heidnischen Wahn erklärt, „die schöne Kypris strahl' die thör'ge Liebe herab im dritten Epicyclus kreisend." Es ist nur eine gelegentliche Benutzung der Planetennamen zur Charakterschilderung, ohne dass die Person der Gottheiten irgendwie zum Vorschein käme.

1) Dante Purg. XXVIII, 25.

2) Purg. XXVIII, 128. vergl. Par. IX, 104.

3) Purg. XXX, 142—145. Kop.:

> Das hohe Schicksal Gottes wär' zertrümmert,
> Wenn Lethe überschritten würd' und Labung
> Der Art gekostet, sonder eine Zahlung
> Von Reue, welche Thränen niederströmet.

4) Purg. XXXI, 98.

3. Sehr deutlich treten aber mythologische Personen in den Vordergrund, wie sie zumal in der Hölle zusammen mit geschichtlichen Personen aus der nächsten Vergangenheit des Dichters als Beispiele aufgestellt werden für die verschiedenen Arten der Sünde und der Strafe. Es kommt dabei zunächst nur auf die Handlung, den Charakter an: die Existenz der Person kann dahingestellt bleiben. Es werden aber gern Personen der Heroengeschichte gewählt, da sie notorische Beispiele liefern. In der Vorhölle weilen mit den ungetauft verstorbenen Kindern die tugendhaften Heiden, auch die Heroen Hector, Aeneas [1], so wie die Heroinen Antigone, Ismene [2] u. A. Im zweiten Kreise der Hölle unter den fleischlichen Sündern büssen Semiramis, Dido und Helena, Achill und Paris [3]; im sechsten Kreise der Ketzer die Tempelschänderin Medusa [4]. Besonders zahlreich erscheinen sie in den verschiedenen Abtheilungen des achten Kreises: zuerst als Bild des Truges überhaupt Geryon, dann Jason unter den Verführern, Amphiaraus, Tiresias und dessen Tochter Manto, so wie Eurypylus unter den Zauberern und Wahrsagern, Cacus, der dem Hercules die Rinder raubte, unter den Dieben, Ulysses und Diomedes als betrügerische Rathgeber und unter den Fälschern Myrrha und Sinon, der falsche Grieche bei dem trojanischen Ross [5]. Im untersten Kreise der Hölle endlich unter den Verräthern gegen Gott leiden die Giganten Strafe wegen ihrer Empörung gegen Jupiter, gleich wie als Lästerer gegen Jupiter Kapaneus, einer der Sieben vor

[1] Inf. IV, 122.
[2] Purg. XXII, 110. 111.
[3] Inf. V, 58—67.
[4] Inf. IX, 52.
[5] Inf. XVII, 7. — XVIII, 86. — XX, 34. 40. 55. 112. — XXV, 25. XXVI, 56. — XXX, 38. 98.

Theben, im siebenten Kreise [1]: — worin sich eben jene Verknüpfung zeigt, dass Jupiter als der wahre Gott betrachtet wird.

Im Fegefeuer aber wird zwar auch auf viele Personen der Mythengeschichte, als die ein böses, auf einige, die ein gutes Beispiel gaben, Bezug genommen, — jedoch nur in Bildern, Gesichten und Stimmen (s. oben §. 21.); persönlich erscheint dort aus dem Heidenthum nur Einer, eine geschichtliche Person, das ist Cato von Utica, der Hüter des Fegefeuers, „unter dessen Obhut die Geister sich läutern.“ [2]) So ist selbst in das Paradies, unter die seligen Geister auf dem Planeten Jupiter ein Heide eingegangen, das ist Kaiser Trajan, jedoch nur mit Rücksicht auf die Sage, dass er aus der Hölle, weil er seine lebendige Hoffnung auf Gott gesetzt (auf Fürbitte des h. Gregor) noch einmal in's Fleisch zurückgekehrt und zum Glauben gekommen sei [3]. Sehr merkwürdig ist aber an demselben Ort die Erscheinung eines der Heroen, des Rhipeus [4], welchen Virgil den gerechtesten der Trojaner nennt: aus Gnade, berichtet der Dichter, habe derselbe alle seine Liebe einst dem Rechte geweiht; darum sei ihm von Gott höhere Gnade gegeben und das Auge für die künftige Erlösung geöffnet, er habe an diese geglaubt, anstatt der Taufe hätten Glaube, Liebe, Hoffnung wohl tausend Jahre vor der Taufe ihm gedient. Den Bericht über die Aufnahme der beiden Heiden in das Paradies leitet Dante mit den schönen Worten ein [5]:

1) Dante Inf. XXXI, 91 ff. Von Kapaneus s. oben S. 141.
2) Purg. I, 66.
3) Par. XX, 45. 106—117.
4) Ebendas. v. 68. aus Virg. Aen. II, 426 sq.:

— cadit et Rhipeus, justissimus unus
Qui fuit in Teucris et servantissimus aequi.

5) Par. XX, 94—96.

Das Reich der Himmel muss Gewalt erleiden,
Wenn Kraft der Lieb' und Hoffnung es bekriegt,
Denn Gottes Wille wird besiegt von beiden.

Und zum Schluss, indem er die Unerforschlichkeit der göttlichen Erwählung preiset, ermahnt er die Sterblichen im Richten an sich zu halten. — Hier aber erhellt, welches die letzte Absicht ist, in der der grosse Dichter Mythologie und Offenbarung zusammenbringt: indem er in dem Vater der Götter bei den Heiden den wahren Gott der Christen erkennt, erklärt er, dass dieser es gewesen, den auch die heidnischen Völker, wenn auch unter fremdem Namen verehrt haben, und verherrlicht wie seine Gerechtigkeit, die schon an den Geschlechtern der Giganten und Heroen jede Sünde bestraft [1], so auch seine Gnade, die auch damals wach gewesen und den Weg des Heils geführt habe.

4. Der mythologische Stoff, der so in das Gedicht hineingearbeitet ist, zieht nun noch andere heidnische Reminiscenzen nach sich, in denen die Ereignisse der Mythengeschichte als *historische Voraussetzungen* vorkommen. Es wird unter den Bildern des gestürzten Hochmuths, wo von den Giganten die Rede ist, die Scene geschildert [2]:

Mars, Phöbus, Pallas standen hoch und hehr,
Auf die zerstreuten Riesenglieder sehend,
Bewaffnet noch, um ihren Vater her.

Und in einem Traumgesicht, in welchem als Beispiel der Sanftmuth Pisistratus, der Herrscher von Athen, erscheint, erinnert dessen Gemahlin an den Streit der Athene und des Neptun um den Namen der Stadt [3] (im Munde einer

[1] Dahin gehört es auch, wenn die Verbrennung des Sonnenwagens auf das Gebet der Erde erwähnt wird mit dem Beisatz: als Jupiter geheimnissvoll gerecht war, Purg. XXIX, 120.

[2] Purg. XII, 31—33.

[3] Purg. XV, 98.

heidnischen Frau eine sehr natürliche Reminiscenz). Ferner bei einer Hinweisung auf die Fahrt der Argonauten heisst es vom Neptun, dass er verwundert den Schatten des Schiffs erblickt habe [1]. Auch wird Phönicien bezeichnet als das Land, aus welchem die Europa vom Jupiter entführt sei [2]. Dieses directe Eingehen auf Göttergeschichten kommt jedoch kaum weiter vor. Und aus der Heroengeschichte ist es nur die mythische Vorgeschichte Roms, auf welche einmal bei einer geschichtlichen Ueberschau von Kaiser Justinian zurückgegangen wird [3].

Desto häufiger wird die heidnische Fabel *vergleichungsweise* benutzt, indem der Dichter überallher aus der Natur und dem gemeinen Leben, wie aus der Geschichte seine Gleichnisse entlehnt und so auch auf den Mythus zurückgeht, — ohne denselben dadurch anzuerkennen; sein Inhalt wird als Sage vorausgesetzt, wofür die Dichter verantwortlich sind, wie Dante bei einer solchen Gelegenheit, da er der Erneuerung der Aegineten aus Ameisen gedenkt, hinzufügt: *wie die Dichter es für sicher halten* [4]. Entweder stellt er dem mythischen Ereigniss den Gegenstand, den er schildern will, gleich, oder noch häufiger lässt er jenes durch diesen überboten werden. Ein Gleichniss der erstern Art giebt Beatrice zur Erläuterung, dass des Sterblichen Auge die Herrlichkeit des Himmels nicht ertragen könne [5]:

Dafern ich lachte, würde dir geschehn,
Wie Semelen, als sie in Staub verglühte;

[1] Dante Par. XXXIII, 96.
[2] Par. XXVII, 84.
[3] Par. VI, 3. 34 ff.
[4] Inf. XXIX, 63.
[5] Par. XXI, 4—6.

auf die andere Weise wird ein Erzittern des Fegefeuerberges mit der Erschütterung von Delos verglichen [1]:

Gewiss so stark nicht schüttelte sich Delos,
Bevor Latona dort ihr Nest gebauet,
Die beiden Himmelsaugen zu gebären.

Ueberhaupt werden Erscheinungen des Fegefeuers und des Paradieses, vornehmlich aber der Hölle durch solche Gleichnisse erläutert. In der Hölle [2]) büssen die Selbstmörder in Bäume verwandelt, gleich dem Polydorus bei Virgil (Aen. III, 45); die Diebe gehen in Schlangen über und umgekehrt, seltsamer als was von des Cadmus und der Arethusa Verwandlung in Schlange und Quelle Ovid (Metam. IV, 575 ff. V, 632 ff.) erzählt; die Betrüger Ulysses und Diomedes leiden Strafe in einer Doppelflamme, welche an die sich theilenden Flammen des Scheiterhaufens erinnert, auf welchem der Leichnam des Eteokles und seines Bruders verbrannt wurde; zwei andere Betrüger rasen schrecklicher als Athamas und Hecuba; im Kreise der Verräther benagt einer den Schädel eines andern, wie Tydeus, einer der Sieben vor Theben, das Haupt des Menalippus; endlich die Grösse des Lucifer wird durch die der Giganten gemessen. — Im Fegefeuer [3]) sind die Seelen, die von der Schwelgerei sich reinigen, von Sehnsucht abgezehrt mehr als Eresichthon, welches weiter erklärt wird durch das Beispiel des Meleager, der beim Verbrennen eines Scheits verzehrt ward; aber auf dem Gipfel des Fegefeuerberges erscheint Mathilde (das personificirte paradiesische Leben) Blumen pflückend wie

[1]) Purg. XX, 130—132.
[2]) Inf. XIII, 48. XXV, 97—102. XXVI, 52—57. XXX, 1—25. XXXII, 128—132. XXXIV, 30. 31.
[3]) Purg. XXIII, 22—27. XXV, 20—24. XXVIII, 49—51. 64—66. XXIX, 95. 117—120.

Proserpina, als sie geraubt wurde, und ihr Blick leuchtender, denn der der Venus, als sie von Amor verwundet war; ferner die vier Thiere, welche den Wagen der Kirche umgebend dort geschaut werden, haben Flügel mit Augen (nach Offenb. 4, 8) gleich dem Argus, dieser Wagen aber übertrifft den des Sol, der bahnabirrend einst durch Jupiters gerechten Rathschluss verbrannt wurde. — Im himmlischen Paradiese [1]) wird eine Doppelerscheinung der seligen Geister in der Sonne mit der Echo verglichen.

Auch die redend eingeführten Personen bedienen sich öfters mythologischer Gleichnisse [2]), namentlich auch Beatrice [3]). — Vor allem aber wendet der Dichter auf sich selbst und seine Begegnisse auf dem Wege durch die drei Reiche solche Gleichnisse an: z. B. wie er aus dem siebenten zum achten Kreis der Hölle von Geryon durch die Luft getragen wird, bekennt er, sich gefürchtet zu haben wie Phaeton, als er die Zügel fallen liess, und wie Icarus, als das Wachs seiner Flügel schmolz [4]). Und

[1]) Dante Par. XII, 13—15.

[2]) Guido del Duca im Fegefeuer (XIV, 42) vergleicht die Casentiner mit den Gefährten des Ulysses, welche von der Circe in Schweine verwandelt wurden; der Dichter Folco im Paradiese (IX, 97—102) vergleicht sich nach der Liebesgluth, von der er in seiner Jugend entbrannt gewesen, mit der Dido, Phyllis und dem Hercules.

[3]) Beatrice vergleicht ihre dunkle Rede mit den Räthseln der Themis und Sphinx, Purg. XXXIII, 47; und führt als Beispiel, dass Nachgiebigkeit gegen Gewalt die Sünde nicht entschuldige, den Alkmäon an, der, seinem Vater (Amphiaraus) gehorsam, des Muttermords schuldig ward, Par. IV, 103—105.

[4]) Inf. XVII, 106—112. Ausserdem kommen noch folgende mythologische Gleichnisse in Bezug auf Dante selbst vor: das Wort Virgil's, der ihn erst verletzte, dann tröstete, ist wie Achill's Speer, welcher verwundet und heilt, Inf. XXXI, 1—6. Im

von seinen Zuhörern sagt der Dichter beim Eingange zum Paradies: es werde sie mehr Staunen ergreifen, als die Argonauten, wie sie den Jason mit den flammenathmenden Stieren pflügen sahen [1].

5. Diesem Parallelismus gegenüber, in welchem der Mythus jenseits der Ereignisse der Göttlichen Komödie stehen bleibt, während vorhin sich gezeigt hat, wie er sowohl für die Construction von Hölle, Fegefeuer und Paradies benutzt ist, als auch für die Hölle zahlreiche Bewohner hergegeben hat, fordert endlich noch die *Aufnahme mythologischer Motive in die Gegenwart* um so mehr Beachtung, da hierin diese Vorstellungen einem praktischen Interesse sich zu nähern scheinen.

Traum wird er von einem Adler emporgetragen, wie einst Ganymedes entrückt ward, — er erwacht, von einem Traum erschüttert, wie Achill, als seine Mutter ihn schlummernd nach Skyros gebracht hatte, Purg. IX, 19—24. 34—40; als er den Namen eines verehrten Dichters hört, ist ihm wie den Söhnen der Hypsipyle, als sie ihre Mutter in Lebensgefahr fanden und retteten, — und als er den Namen Beatrice hört, geht er durch die Flamme, die ihn noch von ihr scheidet, wie Pyramus sterbend aufblickte, als er Thisbe's Namen hörte, Purg. XXVI, 94—96. XXVII, 37—42; er schlummert ein, wie Argus bei der Erzählung des Mercur, Purg. XXXII, 64—68. Beim Anblick der Beatrice fühlt er sich verwandelt wie Glaucus, der beim Kosten eines Krautes in einen Meergott verwandelt ward, Par. I, 67—69; er sieht einmal wirkliche Gestalten für Spiegelbilder an, umgekehrt wie Narcissus, Par. III, 16—18; sein Zusammentreffen mit einem seiner Vorfahren gleicht der Begegnung des Aeneas und Anchises in Elysium, Par. XV, 25—27; er wendet sich an Beatrice mit dem Verlangen nach Auskunft, wie Phaeton an seine Mutter Klymene, Par. XVII, 1—4; er muss Florenz meiden, wie der schändlichen Stiefmutter halben Hippolytus Athen, Par. XVII, 46—48.

[1]) Par. II, 16—18.

Dante hat mythologische Motive in die Gegenwart verflochten, indem er mythische Ereignisse in der Natur durchscheinen und daselbst so wie im menschlichen Leben heidnische Gottheiten wirksam sein lässt. Es werden erstens *Naturerscheinungen* aus der Fabellehre erklärt, namentlich die Entstehung der *Milchstrasse* von dem Himmelsbrand bei Phaeton's Fahrt [1]), und von den Giganten heisst es, dass sie wenn's *donnert* noch immer Jupiter bedroht vom Himmel [2]). Es ist die Rede vom *Sol*, der im Wassermann das Haar erfrischt, und von der *Trivia* (Luna), die bei den ew'gen Nymphen lacht [3]); auch vom *Aeolus*, wie er den Sirocco hervorlässt, und vom *Boreas*, wie er Luft aus jener Backe stösst, aus der gelinder seine Hauche wehen [4]). Das Girren der *Schwalbe* wird gedeutet, dass sie vielleicht ihrer ersten Klage (als Progne) gedenkt [5]). — Oefters ist es auch nur der mythologische Name, der herübergenommen wird: so heissen Sonne und Mond die beiden Kinder der Latona [6]), für Morgenröthe steht der Ausdruck die Wangen der Eos, die auch als Dienerin der Sonne vorkommt [7]), und für Regenbogen steht Tochter des Thaumantes, die auch als Dienerin der Juno bezeichnet wird [8]).

[1]) Dante Inf. XVII, 108. vergl. Purg. IV, 71 f.
[2]) Inf. XXXI, 44. 45.
[3]) Inf. XXIV, 2. Par. XXIII, 26.
[4]) Purg. XXVIII, 21. Par. XXVIII, 80. 81.
[5]) Purg. IX, 15.
[6]) Par. XXIX, 1. Desgleichen der Mond die Tochter der Latona, Par. X, 67.
[7]) Purg. II, 7. Par. XXX, 7. — Der Ausdruck Tithon's Buhlerin, Purg. IX, 1., da Aurora Tithon's Gemahlin ist, bezeichnet vielleicht eine Mond-Aurora.
[8]) Purg. XXI, 50. Par. XII, 12.

Zweitens was das *menschliche Leben* und dessen göttliche Leitung betrifft, so ist es eben auch nur ein tropischer Ausdruck, wenn von den Schergen des Mars und dem Pfeil des Amor die Rede ist [1]). — Dagegen wird allerdings eine christliche Idee, die der Vorsehung, in ein mythologisches Gewand gekleidet, wenn die *Parcen* als gegenwärtig wirksam auftreten [2]); es wird dieselbe Idee geradezu mit einer heidnischen vermischt, wenn *Fortuna* geschildert wird als Herrscherin neben andern Gottheiten, mit ihrer Sphäre [3]), die sie rollt gleich den Engeln, welche die Himmelskörper bewegen, — und zugleich selbst als ein Engel, einer der erstgeborenen, von Gott zum Dienst über die irdischen Glücksgüter gesetzt [4]). — Dazu kommen dann noch die *Musen*, die als Quelle der Begeisterung, als hülfreich seinem Werk der Dichter so häufig anruft. Nicht allein im Eingang zur Hölle, während er sich gegen Ende noch auf den Beistand beruft, den sie einst dem Amphion bei Erbauung der Mauern Thebens geleistet [5]), und zu Anfang des Fegefeuers, wobei er an ihren Sieg über die Pieriden

[1]) Inf. XXXI, 51. Purg. XXXI, 117. vergl. v. 55.

[2]) Purg. XXI, 25—27. sagt Virgil von Dante:

> Allein weil sie, die unablässig spinnt,
> Ihm noch nicht ganz den Rocken abgesponnen,
> Den Klotho Jedem aufsteckt und umwickelt.

Aber auch Statius als Christ braucht den Ausdruck: und hat dann Lachesis nicht mehr des Flachses, Purg. XXV, 79. S. auch Inf. XXXIII, 126.

[3]) Inf. VII, 87. 96.

[4]) Ebendas. v. 77 ff. — Vergl. Inf. XXX, 13. Par. VIII, 139. XVI, 84. — S. bes. Göschel Dante's Unterweisung über Weltschöpfung und Weltordnung S. 25—31.

[5]) Inf. II, 7. XXXII, 10. 11.

erinnert [1]; sondern auch am Schluss desselben, um mit ihrer Hülfe christliche Mysterien zu singen [2]:

Hochheil'ge Jungfraun, wenn ich öfter schon
Frost, Hunger, Wachen treu für euch ertragen,
Jetzt treibt der Anlass mich, jetzt fordr' ich Lohn:
Lasst auf mich her des Pindus Wellen schlagen,
Urania sei meine Helferin,
Was schwer zu denken ist im Lied zu sagen.

Wiederum zu Anfang des Paradieses ruft er Apollo den Musageten an [3]:

Apollo, Güt'ger, leih' mir deine Töne
Zum letzten Werk — mach' ein Gefäss aus mir,
Werth, dass es dein geliebter Lorbeer kröne.
Mir gnügt' Ein Gipfel des Parnass bis hier,
Doch soll der Rennbahn Ziel den Sieger grüssen,
So fleh' ich jetzt um beid' empor zu dir.
Den Odem hauch' in mich, den reinen, süssen,
Dass du hier stark, wie bei dem Wettkampf seist,
Den Marsyas kämpft', um frevlen Stolz zu büssen.

Und gleich darauf beruft er sich noch einmal auf Apollo und die Musen sämmtlich [4]:

[1] Dante Purg. I, 8—12. Streckf.:

O heil'ge Musen, da ich euer bin!
Hier mög' empor Kalliopeia streben!
Sie folge mir mit jenem Ton dahin,
Dess Streich, die armen Elstern einst erschreckend,
Verzweiflung bracht' in ihren stolzen Sinn.

[2] Purg, XXIX, 37 ff.

[3] Par. I, 13 ff.

[4] Par. II, 7—9. Wichtig ist hier die Variante *nuove Muse* (statt nove Muse), wonach der Dichter für die höhern Offenbarungen des Paradieses auf *neue* Musen sich verlassen würde. Innere Gründe jedoch sind dieser Leseart nicht günstig. Nicht allein hat er in dem vorhergehenden Gesange an die Musen sich gewendet, die bisher ihm geholfen, sondern es wird fernerhin noch die Kalliope angerufen, Par. XVIII, 82—86., so wie der Polyhymnia und ihrer Schwestern gedacht, Par. XXIII, 56.

Ich steure hin zu nie befahrnen Meeren;
Minerva haucht, Apoll ist mein Geleit,
Und die neun Musen zeigen mir die Bären.

Wie nun jene Verpflanzung mythologischer Elemente in die Natur freilich nur als eine poetische Scenerie sich darstellt, die dem ganzen Standpunkt des Gedichts, namentlich der mythologischen Construction der Hölle entspricht; so erscheint auch diese Vorstellung von Gottheiten. die in das menschliche Leben eingreifen, als eine poetische Form. Aber man müsste sich über die Unermüdlichkeit des Dichters wundern, mit der dieselbe, was insbesondere die Anrufung der Musen betrifft, festgehalten und gerade an den bedeutendsten Punkten wiederholt wird, wenn es nur eine Form, wenn sie leer wäre. Dagegen spricht die Innigkeit, mit welcher er an die „Nährerinnen der Dichter“ (Fegef. XXII, 105) sich wendet. Vielmehr wenn wir den Kern der mythologischen Umhüllung suchen, da es dem Dichter wahrhaft um Hülfe von oben zu thun und er sich bewusst ist, ein göttliches Werk zu treiben; so ist es der Geist Gottes, den er anfleht, wenn er Apollo und den Chor der Musen anruft, — wie er anderswo auch aus den Mythen vom Jupiter die Idee des lebendigen Gottes hervorsucht. Wie also auch hier die heidnische und die christliche Vorstellung verknüpft oder vielmehr identificirt werden; so kommen wir auf den Punkt zurück, von dem wir ausgegangen sind, dass überhaupt die mythologischen Elemente der grossen Dichtung nicht bloss auf eine poetische Absicht sich zurückführen lassen, sondern dogmatisch-theologischen Charakter haben.

Uebrigens ist die Uebereinstimmung bemerkenswerth,

— Anders ist es bei Alanus, der allerdings bei dem Uebergang zu den göttlichen Dingen einen Gegensatz macht zwischen dem irdischen Apollo und der himmlischen Muse, s. oben S. 237.

dass gerade auch diese in das menschliche Leben eingreifenden mythologischen Motive, die Musen so wie die Parcen und die Fortuna, in dem encyclopädischen Gedicht des Alanus vorkommen, wie vorhin (§. 32.) nachgewiesen ist.

6. Wie der Geist Dante's der Poesie eine neue Bahn eröffnete; so hat von ihm auch die bildende Kunst einen mächtigen Impuls und eine neue Richtung empfangen: auch sie bemächtigte sich der Allegorie und unternahm es, statt in herkömmlichen Typen Personen und Handlungen darzustellen, den Reichthum des Gedankens zu entfalten. Da nun dem Gedanken Gestalt, Fleisch und Blut gegeben werden musste, eine Gestalt, die auch allen erkennbar wäre, dies aber in unerschöpflicher Fülle die Mythen des Alterthums darboten, so fand man sich zu dieser Quelle hingewiesen, die in Dante's Werken selber so reichlich floss.

Und zwar tritt der Einfluss Dante's nicht erst in der Folgezeit hervor, sondern schon in seinem Zeitalter, da er sowohl durch sein grosses Gedicht, als in persönlichem Umgang auf die Künstler dieser Zeit einwirkte, insbesondere auf Giotto [1]).

Giotto.

Einige seiner Werke hat Giotto geradezu entweder nach der Göttlichen Komödie Dante's oder, einer Sage zufolge, nach dessen Angaben componirt. In allen zeigt sich die Herrschaft des Gedankens und das Bestreben ihn sinnreich durchzuführen. Wobei er auch dem Interesse für mythologische Vorstellungen Raum gab, welches er mit Dante theilt.

[1]) „Einiges über den Einfluss der Poesie Dante's auf bildliche Darstellungen“ findet sich bei Kopisch in den Abhandl. hinter s. Uebersetzung der Göttl. Komöd. S. 466.

Diese Vorstellungen stehen wiederum in einem zwiefachen Verhältniss zur christlichen Kunst, indem Giotto sowohl biblischen Gegenständen mythologische Erscheinungen zur Seite gestellt, als auch den weltlichen Inhalt eines poetischen Textes durch mythologische Figuren erläutert hat.

Von der ersteren Art sind seine Malereien in der untern Kirche S. Francesco zu Assisi, an dem Kreuzgewölbe über dem Grabe des Heiligen, in denen eben der Einfluss Dante's überhaupt bemerklich wird. In dem Bilde der Keuschheit aber erscheint die unheilige Liebe, die von der Busse mit der Geissel verjagt wird, als ein geflügelter Amor mit Köcher und Binde, jedoch mit Bocksfüssen [1]). Und in dem Bilde des Gehorsams (s. unten §. 38.) ist in der Gestalt eines Centauren, den man dort mitten unter Engeln erblickt, der Eigenwille vorgestellt. — Auch eine encyclopädische Darstellung, diesmal aber in Stein ausgeführt, ist es, die wieder Veranlassung gab, mythologische Motive aufzunehmen. In den Reliefs nehmlich, die er an dem Glockenthurme zu Florenz seit 1334 anordnete, zum Theil selbst ausführte, erscheinen neben biblischen Scenen Vorgänge aus dem Heroenmythus, um mit einander den Gang der menschlichen Bildung, die Geschichte der Erfindungen zu veranschaulichen, wovon unten (§. 41.) näher die Rede sein wird.

Von besonderem Interesse sind andererseits die Miniaturen einer italienischen Handschrift im brittischen Museum [2]), welche in der ersten Hälfte des vierzehnten

[1]) Vasari Leben der Maler Th. I. S. 140. der Uebers. v. Schorn. Ausführlicher die Beschreib. im Tüb. Kunstblatt 1821. No. 45. S. 178.

[2]) Mss. Reg. 6. E. IX. Beschrieben von Waagen Kunstw. und Künstler in England Th. I. S. 149—152.

Jahrhunderts auf Veranlassung des Königs Robert von Neapel verfertigt worden ist. Sie enthält lateinische Gedichte mit sehr sorgfältig ausgeführten Bildern, die durchgängig an Giotto erinnern, und zwar, wenn sie auch nicht von ihm selbst gemalt sind, unter seinem persönlichen Einfluss entstanden zu sein scheinen [1]), da er nehmlich längere Zeit (seit dem J. 1326 oder 1327) im Dienst des Königs Robert zu Neapel lebte [2]). Darunter sind mehrere mythologische Darstellungen. Namentlich (Blatt 12. *a*) Hercules mit dem Löwenfell und goldenen Streitkolben und (Blatt 22. *a*) das Urtheil des Paris, wobei die drei Göttinnen als Büsten erscheinen. Ferner (Blatt 28. *b*) der Pegasus, ein weisses Ross mit blauen und grünen Flügeln, wie er durch das Stampfen seines Hufs die Hippokrene erzeugt: auf der Seite ihm gegenüber knieen, ihn verehrend, die sieben freien Künste als weibliche Gestalten. Dann folgen auf den nächsten beiden Seiten acht Musen, von denen einige die Füsse in einem Kruge haben, woraus ein blauer Wasserstrahl fliesst, mit der Beischrift Helicon, — zum Zeichen, dass sie in der Hippokrene sich geistig baden; während die neunte, Calliope, als die hervorragendste Muse, auf der folgenden Seite allein vorgestellt ist, eine Art Clarinet blasend, — sämmtlich in der italienischen Tracht des vierzehnten Jahrhunderts.

Arcagno.

Auch die nächste Folgezeit giebt Zeugniss, wie von Dante aus mythologischer Inhalt in die bildende Kunst übergegangen ist. Nicht lange nach ihm nehmlich, um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, malten Andrea

1) Nach Waagen a. a. O. S. 152.
2) Vasari a. a. O. S. 153. und Anm. 1.

Arcagno und sein Bruder Bernardo das jüngste Gericht zu Pisa an der nördlichen Wand des Campo santo, — und etwas später, wie es scheint, derselbe Bernardo eben den Gegenstand in der Kapelle Strozzi der Kirche S. Maria novella zu Florenz. In der letzteren Composition hat der Künstler mit peinlicher Genauigkeit an Dante sich gehalten. So erscheinen dort die heidnischen Gestalten der Unterwelt: zu oberst Charon in seiner Barke, zu unterst in der Mitte der Eisgruben Pluto, die Verdammten mit seinen drei Kehlen verschlingend; ferner sieht man den Cerberus, der die Seelen der Neidischen verschlingt, und die Moräste des Styx, in denen die Missgünstigen und Zornigen versenkt sind, auch den Minotaurus brüllend bei der Annäherung der verdammten Seelen. Und von Centauren werden die verfolgt, welche gegen ihren Nächsten, von Harpyien die, welche gegen sich selbst gesündigt haben [1].

Diese Richtung hatte damals zwar noch keinen Fortgang. Der Fall steht fast ein Jahrhundert hindurch vereinzelt da. Aber noch in späterer Zeit zeigen sich die Einwirkungen der Danteschen Gedichte, welche der Phantasie der Künstler einen Spiegel vorhielten, worin sie zumal die Gestalten der Hölle beschauen mochten.

§. 34. Uebergang aus dem Mittelalter in die neuere Zeit. Mythologische Elemente in der allgemeinen Bildung.

1. Seit der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts tritt in der Kunst ein Interesse an mythologischen Gegen-

[1] Dies Gemälde ist zum erstenmal gestochen bei d'Agincourt Pitt. Tav. CXIX. Die Nachweisung von 24 Stellen aus Dante's Hölle, welche zum Thema gedient haben, giebt derselbe, Index der Abbild. zur Malerei S. 121. der deutschen Ausg.

ständen ein, welches seitdem nicht wieder erloschen ist; es ist aber im Zunehmen ein Jahrhundert hindurch, in welchem ein grosser Kreis antiker und mythologischer Stoffe der Kunst angeeignet wurde.

Diese Erscheinung liegt allerdings auf dem Wege der Entwickelung von den Keimen aus, die schon im dreizehnten Jahrhundert bemerklich wurden. Doch ist es nicht bloss eine neue Stufe des Weges, auf welcher man damals ankam; sondern ein Wendepunkt: jener durchgreifende Einfluss der antiken Mythologie gehört dem Uebergang in die neue Zeit an, die in der Kunst wie in der Wissenschaft sich regt.

Das Mittelalter neigte sich zu seinem Ende. Es hatte die Aufgabe gelöst, auf Grund der Kirche das Leben zu gestalten: die unmündigen Völker waren von der Kirche erzogen; von der Kirche aus und innerhalb derselben hatten Wissenschaft und Kunst den weitesten Kreis umschrieben. — Diese Universalherrschaft musste die Kirche aufgeben, und es ist die Aufgabe der neuern Zeit geworden, statt dessen die Herrschaft des Evangelium zu sichern, nachdem die Kirche des Mittelalters den Staat aus sich entlassen und auch die Wissenschaft sich frei gemacht hat. — Diese Freiheit der Wissenschaft, die Ueberschreitung jenes Kreises, kündigt seit Anfang des funfzehnten Jahrhunderts durch die eifrigen Bestrebungen sich an, die klassische Literatur wieder herzustellen. Und das Ende des Mittelalters wird nach dieser Seite dadurch bezeichnet, dass die ächt menschliche Bildung des Alterthums zur Grundlage der neuern Bildung gemacht wurde.

Nun aber war im klassischen Alterthum Menschliches und Heidnisches durchaus mit einander verschmolzen und auch das specifisch Heidnische zeigte noch Spuren göttlicher Abkunft. Um so mehr drang auch die Götterfabel in die neuere Bildung ein. Da fragt es sich, wie mit

dem herrschenden mythologischen Interesse die Herrschaft des Evangelium sich vertragen mochte.

2. Es wurde das Heidenthum mit dem Christenthum in Verhältniss gebracht entweder so, dass man die Gegenstände heidnischer Verehrung als jenseits des Christenthums stehend, als dessen Voraussetzung ansah: man betrachtete die Mythengeschichte als ein Glied in der Geschichte der Menschheit, als eine Epoche, welche vom Christenthum überwunden ist. In diesem Gegensatz sind heidnische Götter auch in kirchlichen Aufzügen zur Darstellung gekommen. Zu Aix hat um das J. 1462 König René einen Festzug zur Feier des Frohnleichnamfestes angeordnet, der, nur mit einer Unterbrechung während der Revolution, bis auf die neueste Zeit beibehalten ist [1]: am Vorabend des Festes erscheint der ganze Olymp in Prozession zu Pferde, voran der Gott Momus, den Beschluss machen die Parzen; an dem Festtage selbst aber werden ausser einem Spiel der Teufel Alt- und Neutestamentliche Personen vorgeführt, dazu der h. Christoph, ein Sinnbild der Welt, die dem Erlöser sich unterworfen. Durch dessen Gegenwart sind jene Gottheiten verscheucht: in dem Sinn nannte René den ganzen Aufzug den Triumph des anbetungswürdigen Sakraments.

3. Ganz entgegengesetzt aber, wie man durch eifriges Studium in das Alterthum sich hineinlebte, wurden auch Vorstellungen des Heidenthums *in die Gegenwart* herübergenommen. Das war zum Theil, zumal in der Poesie, nur als poetische Licenz gemeint — sie gewährten eine bequeme Einkleidung, welche den Gegenstand der Dich-

[1]) S. die Beschreibung bei Millin Voy. dans le midi de la France T. II. p. 302 sqq. 304. 309—328. mit Abbild. Pl. XLVII. Naumann Der Tod in allen seinen Beziehungen, als Beitrag zur Literaturgesch. der Todtentänze S. 68—72.

tung von dem alltäglichen Leben aussonderte, und eine bekannte Allegorie, welche mancherlei zu denken gab. — Andererstheils war vielfach nicht bloss die Phantasie von heidnischen Bildern, sondern auch die Gesinnung von heidnischen Ideen eingenommen. In dem Wiedererwachen der klassischen Literatur hatte eine Begeisterung für das Alterthum sich entzündet, die oft Heidnisches und Klassisches nicht mehr zu unterscheiden wusste; worauf man auch gegen die Unterschiede des Christlichen von dem Heidnischen gleichgültig wurde: man mischte eins unter das andere, ja gefiel sich darin, den christlichen Gedanken in heidnischer Sprache zu verstecken.

Ein Beispiel der erstern Art, einer starken poetischen Licenz giebt ein episches Gedicht Gonzagis von Johannes Petrus Arrivabene [1]) etwa aus dem siebenten Decennium des funfzehnten Jahrhunderts, welches die Verherrlichung Ludwigs III. Gonzaga, Herzogs von Mantua († 1478), und seiner siegreichen Kämpfe mit den Venetianern zum Thema hat. Es enthält kaum eine Spur von Christenthum oder auch nur von Monotheismus, — nur dass einmal von dem Beistand des heiligen (divus) Georg die Rede ist [2]). Sonst ist durchgängig der heidnische Olymp in die Handlung verflochten, — nicht bloss, dass er über die Scene geht, wie öfters Aurora und Apollo mit den Sonnenpferden. Denn in einem Gefecht zwischen den Mantuanern und Venetianern streitet Minerva auf jener, Mars auf dieser Seite [3]). Gleich zu Anfang sendet Jupiter die Minerva, ein andermal den Mercur zu dem Helden

[1]) Abgedr. b. Meuschen Vitae summorum dign. et erud. virorum T. III. p. 1—75. Vergl. Jacobs u. Ukert Beitr. zur ältern Litterat. Bd. I. S. 176.

[2]) Arrivaben. Gonzag. Lib. II. p. 29.

[3]) Ibid. Lib. II. p. 32.

des Gedichts [1], der hinwieder sein Gebet an den Jupiter richtet [2]. Zu Rom wird der Tag der Fortuna, so wie des Jupiter und der Minerva gefeiert [3].

4. So befremdend hier bei einem modernen Stoff aus der Zeit des Dichters der mythologische Apparat ist, so störend ist es, wenn derselbe auf die heilige Geschichte angewendet wird, — wovon ein halbes Jahrhundert später ein merkwürdiges Beispiel vorkommt. Damals nehmlich erschien, dem Papste Clemens VII. gewidmet, das berühmte Gedicht Sannazar's de partu virginis, in drei Büchern (zuerst 1525) [4]: indem es die Geburt des Erlösers feiert, umfasst es die vorhergehenden und zunächst folgenden Ereignisse in einem breiten epischen Rahmen; aber auch eine Schilderung seiner späteren Geschichte ist durch Weissagungen mit der Darstellung jener Epoche verflochten. Die eigentliche Substanz des Gedichts bildet die evangelische Geschichte, — von heidnischen Mythen ist in den beiden ersten Büchern ein bescheidener Gebrauch gemacht. Nur wird die Hölle durchgängig gleich der heidnischen Unterwelt vorgestellt: als Tartarus und Erebus [5] mit dem Acheron, Phlegethon und den andern Höllenflüssen, wo Pluto thront, Cerberus den Zugang bewacht, Centauren, Gorgonen, Harpyien und andere Monstra hausen und Sisyphus seine Strafe leidet [6]: da sind auch

[1] Ibid. Lib. I. p. 4. Lib. II. p. 25. Auch erscheint ihm der Flussgott Mincius und noch einmal die Pallas Lib. II. p. 22. Lib. III. p. 53 sq.

[2] Ibid. Lib. I. p. 9. Lib. II. p. 23.

[3] Ibid. Lib. II. p. 21. 27.

[4] In der Ausg. s. Opp. lat. omnia, Amstel. 1689. 12. p. 3—40.

[5] Sannazar. De part. virg. Lib. I. v. 34. 367. Lib. III. v. 59. 273.

[6] Ibid. I, 228—233. 387—400. 456—462. Insbesondere wird von dem Triumph Christi über die Hölle geweissagt:

die gefallenen Engel, „umschlossen von dem schwarzen Avernus", dahin „zu den stygischen Gewässern" kommt aber auch der Erlöser, indem er über Tod und Hölle triumphirt [1]). — Mit heidnischen Namen freilich wird auch der christliche Himmel bezeichnet: er heisst die ätherische Burg [2]), in der Regel der Olymp [3]). Gott Vater, der Donnerer, wie er gewöhnlich genannt wird [4]), ist der Herrscher des hohen, des unermesslichen Olymp [5]) und der König der Götter [6]). Denselben Namen erhält Christus, der auch als Vater der Götter und Menschen gefeiert wird [7]). Ebenso Maria als Göttin Mutter (dia parens) und Königin der Götter [8]). Diesem Charakter der Sprache ist es gemäss, dass auch die heiligen Oerter und Zeiten heidnische Namen erhalten, indem der Tempel zu Jerusalem durch delubra und die christliche Festfeier durch orgia bezeichnet wird [9]). — Zwar wird in jenen Büchern auch der eigentlichen Götterfabel gedacht, jedoch als vergangen [10]) und so dass sie dem wahrhaften Wunder

Ipse catenato fessus per tartara collo
Ducetur Pluton, tristi quem murmure circum
Inferni fractis moerebunt cornibus amnes.

1) Sannazar. De part. virg. Lib. III. v. 264. 230.
2) Ibid. I, 33.
3) Ibid. I, 4. 105. II, 47. III, 1. 438. und öfter.
4) Ibid. I, 217: supremo Tonanti; I, 447: magni celsum penetrale Tonantis; II, 49: alti Tonantis; III, 94: magni Tonantis.
5) alti moderator olympi und immensi dominator olympi, Lib. III. v. 139. 277.
6) rex Superûm und rex maximus divûm, Lib. III. v. 9. 271.
7) deûm rex, rex dominusque deorum und divûmque hominumque parens Lib. III. v. 450. 308. 404.
8) Ibid. II, 428. 435. Sonst heisst sie gewöhnlich dia I, 139. 282; diva II, 343; regina I, 92. 177. II, 1. 40; saecli regina futuri II, 348.
9) Ibid. I, 300. II, 468.
10) Bei Schilderung der Länder nehmlich, welche in den Bereich der Schatzung unter Augustus fallen, wird an einige mytholo-

der evangelischen Geschichte nicht Stand halte: als Maria zur Schatzung kommend Bethlehem erblickt, preiset sie dieses Land, wogegen Kreta, die nichtige Wiege Jupiters, und Delos mit der Doppelgeburt der Latona seinen Stolz werde fahren lassen müssen [1]). Als gegenwärtig waltend, in die Epoche der heiligen Geschichte, welche das Gedicht feiert, hineinragend, kommen dort beiläufig nur Meergottheiten vor zu einer poetischen Bezeichnung der Länder, welche sie umschliessen [2]). — Im dritten Buch dagegen werden Flussgötter eingeführt, die in die Handlung selbst eingreifen.

Diese Ungleichheit in der Behandlung der mythologischen Motive erklärt sich bei dem langen Zeitraum von zwanzig Jahren, der bis zur Vollendung des Werkes verflossen sein soll. Es dürfte dieselbe auf eine Aenderung zurückzuführen sein, welche die Ansicht des Verfassers über die Einmischung solcher Motive in die christliche Dichtung erfahren, denen er im Fortgang der Zeiten mehr Geltung zugestand [3]).

gische Scenen der Vorzeit erinnert, z. B. beim Ufer des Hellespont an Thetis wie sie den Achilles gerufen II, 156.

1) Ibid. II, 256—259. Dahin gehört auch die Verwerfung der „Fabel Kreta's, jener Lüge von der Ueberfahrt der Europa" im Gegensatz gegen die Anbetung des Heilandes durch Ochs und Esel II, 384—386.

2) Ibid. I, 202. II, 124.

3) In dieser Hinsicht ist ein Widerspruch zu bemerken, der zwischen den verschiedenen Theilen des Gedichts sich findet. Zu Anfang des ersten Buchs nehmlich ruft der Dichter erst die Engel an und dann die Musen, welche die Höhle, in der Christus geboren, die Zeichen am Himmel und die Könige aus Morgenland geschaut hätten. Im zweiten Buch (v. 302), als es unter Anrufung der Engel zur Erzählung der Geburt Christi kommt, heisst es, den Musen und dem Apollo sei solches unbekannt geblieben. Hingegen im dritten Buch (v. 372. vergl. 479) werden Weissagungen

Davon zeugt das ganze dritte Buch, welches drei Theile enthält. Zuerst, wie Gott zu den Hirten himmlische Boten sendet, das ist die Laetitia mit der Liebe, dem Glauben, der Hoffnung und andern Personificationen: an der grossen Himmelspforte begegnen sie den Horen, welche daselbst den Eingang behüthen; weiter kommt in Erwähnung mehrerer Sternbilder eine Erinnerung an astronomische Mythen vor [1]. Zweitens nachdem die Hirten, die als Heiden charakterisirt werden [2], die Maria mit dem Kinde gefunden, stimmen zwei von ihnen Lycidas und Aegon einen Gesang an (inter adorantum choreas plaususque deorum) [3], worin die vierte Ecloge Virgil's auf Christus angewendet wird, und Wälder und Berge antworten aus der folgenden Ecloge: Deus, deus ille, Menalca (Virg. Ecl. V, 64.); worauf zahlreiche Engelschaaren sein Lob verkündigen. Drittens erscheint der Flussgott des Jordan (vergl. unten §. 55.), umgeben von seinen Töchtern, den Flussnymphen: wie jene Stimmen zu ihm dringen, erhebt er sich in seiner Grotte anbetend und gedenkt der Weissagungen, die einst Proteus von der Zukunft dessen ihm gegeben, durch den sein Ruhm über den des Nil, Indus und Ganges, auch des Tiber steigen werde [4]. Da folgt eine Schilderung der

von den Wundern Christi von einer Mittheilung des Apollo abgeleitet. Wahrscheinlich ist der Anruf der Musen im ersten Buch, der mit dem im dritten Buch angewandten Motiv übereinstimmt, erst später eingefügt.

1) Sannazar. De part. virg. Lib. III. v. 93 ff. 113—115. 120—125.

2) Denn sie berichten von der himmlischen Erscheinung, welche sie sich nicht zu erklären wissen, III, 180:

> Sive deus coelo veniens, seu forte deorum
> Nuntius in dubio est.

S. auch das Folgende.

3) Ibid. III, 195.

4) Ibid. III, 281 sqq. 330. 334 sqq.

Wunder Christi. Tödtliche Fieber, heisst es unter anderm, würden vor ihm weichen und der Zorn der Diana sich legen; selbst die Furien würden zum Tartarus vertrieben und Besessene geheilt werden [1]; auf dem Meere werde er wandeln und kaum seinen Fuss benetzen — [2]

> Vixque undas sicco tanget pede: scilicet olli
> Adnabunt blandae Nereides, humida passim
> Sternent se freta; tum fundo Neptunus ab imo
> Excitus agnoscet dominum, positoque tridente
> Cum Phorco Glaucoque et semifero comitatu
> Prosiliet trepidusque sacris dabit oscula plantis.

So werden hier schliesslich evangelische Geschichte und Götterfabel mit einander vermischt.

In demselben Geschmack hat Petrus Bembo (geb. 1470, Cardinal seit 1539, gest. 1547) gedichtet auch da, wo der Gegenstand auf christliche Gedanken hätte leiten müssen. In seinen Epitaphien werden die Verstorbenen, z. B. ein Jacobus Gallus († 1505) und Hercules Strozza [3], mehrentheils auf ganz heidnische Weise gefeiert. Und eben so in einem Hymnus der h. Stephanus [4], dem, wie er den Himmel offen sah (Apostelgesch. VII, 55.), selbst der pater divùm cum compare nato in seiner Herrlichkeit mitten auf dem Olymp sich zu sehen gegeben habe: ebendaselbst heisst Christus der Heros magnanimus, Maria die candida Nympha; den Schluss macht das Gebet: irasque averte deorum.

5. Aber auch in Prosa, in den Briefen an seine Freunde sind dem Bembo heidnische Betheuerungen (ita

[1]) Ibid. III, 352. 384 sqq.
[2]) Ibid. III, 472—477.
[3]) Bembo Carmin. in s. Opere, Venez. 1729. f. T. IV. p. 352. 353.
[4]) Ibid. p. 351.

me dii ament, me dius fidius) [1] und Berufungen auf die Götter [2] ganz gewöhnlich. Er hat sogar nicht Anstand genommen, als Geheimschreiber Leo's X. (1513—1521) den Papst in dieser Sprache reden zu lassen, sei es dass geradezu heidnische Begriffe untergeschoben werden, wie wenn der Papst dem Könige von Frankreich reiche Gnade von den unsterblichen Göttern verheisst (1516) [3]; oder dass nur der Ausdruck heidnisch ist: so ist in einem Schreiben an Kaiser Maximilian (1513) statt des heiligen Geistes von der aura Zephyri coelestis die Rede [4]) und

1) Bembo Ep. famil. Lib. II. ep. 2. (v. J. 1496) l. c. p. 162. Lib. VI. ep. 54. (v. J. 1534) p. 232. *b.*

2) Ibid. II, 9. p. 164. *a.* (1498): reliquum est, ut deos orem etc. I, 19. p. 160. *a.* (1499): deosque rogo, ut tibi istum magistratum fortunent; VI, 18. p. 223. *b.* (1530): deos quaeso, te tuis sospitem diu servent; ebenso in einem Briefe an Melanthons Schwiegersohn Georg Sabinus (1535), VI, 60. p. 235. *a.*: dii tibi matrimonium fortunent. Ferner VI, 65. p. 237. *a.* (1535): Priolo dii prudentiorem mentem velim dent. In einem Brief an den Bischof Jac. Sadoletus (1532) III, 27. p. 182 *a.* heisst es: quemadmodum ipse tuo in libro suavissime scripsisti, non sine deorum immortalium fortasse numine hunc te librum ante Hortensium confecisse. In zwei Briefen v. J. 1533 kommt die Formel vor: sed haec deus aliquis gubernabit, III, 29. p. 184. *a.* VI, 64. p. 236. *b.* — Eine scherzhafte Beziehung auf den Jupiter pluvius enthält ein Brief aus Nonianum (1498) II, 18. p. 167. *a.*: quibus (pluviis) puto Nonianum Jovem velle meis studiis suffragari.

3) Bembo Epist. Leon. X. nomine script. Lib. XII. ep. 24. l. c. p. 107. *a.* In einem päpstlichen Trostschreiben über den Tod eines Bruders aus demselben Jahre heisst es, XIII, 30. p. 116. *a.*: te existimo deorum immortalium voluntatem tuam ipsius voluntatem jam fecisse.

4) Ibid. I, 22. p. 26. *b.* Vergl. I, 1. p. 3. *a.* (1512): divinae mentis auram suppliciter precati.

in zwei Schreiben an Raphael (1514 u. 1515) wird die Peterskirche ein Fanum genannt [1]).

Am auffallendsten hat sich ein heidnisches Interesse dieser Art in der kirchlichen Wissenschaft geltend gemacht, indem selbst die christliche Glaubenslehre dadurch entstellt worden ist. In den ersten Zeiten des sechzehnten Jahrhunderts unternahm es Paulus Cortesius, apostolischer Protonotarius, die Dogmatik *Romano eloquio* zu behandeln, wie solches schon der Titel des übrigens dürftigen Compendium, seiner Disputationes in quatuor libros sententiarum (1513) [2]) zur Schau trägt, deren Vorrede mit nichts, als diesem Anspruch auf Eleganz der Darstellung sich beschäftigt [3]). Wie sehr er es aber nicht allein mit der Sprache, sondern auch mit den Ideen des heidnischen Alterthums zu thun hat, lässt sich daraus abnehmen, dass er es für erforderlich hält, in den Vorreden zu den beiden letzten Büchern den Polytheismus zu bekämpfen, — den er doch von seinem eigenen Buche nicht hat fern halten mögen. Denn nicht allein werden hier einem klassischen Latein zu Liebe an die Stelle kirchlicher Namen weltliche gesetzt: respublica Christiana

1) Ibid. IX, 13. p. 69. *a*. XI, 51. p. 87. *b*. So auch XI, 54. p. 88. *b*. — Desgleichen kommt b. Mariae Lauretanae phanum und s. Crucis phanum vor, X, 44. p. 86. *b*. XI, 11. p. 92. *a*. Die Kirche S. Pietro ad Vincula wird in zwei Briefen von demselben Datum (8. März 1517) XIV, 23. 22. p. 122. *b*. einmal phanum, das anderemal ecclesia genannt.

2) Ich benutze die Ausg. Paris. 1513. Das Buch enthält nur 46 Blätter in kl. Fol.

3) Er bekämpft die Theologen, qui disserendi elegantiam a theologia sejungunt, propterea quod a prisco poetarum oratorumque genere manarit (p. 4. *b*), und stellt sich die Aufgabe: theologiam christianam ex intima sententiarum aurifodina ad expolitiones revocare (p. 5. *a*).

für ecclesia [1]) und senatus in mehrfacher Bedeutung theils für das Cardinalscollegium, theils für die gesetzgebende Gewalt in der Kirche (daher durch senatusconsulta das canonische Recht bezeichnet wird), aber auch allgemein für das Priesterthum [2]); sondern es treten auch eigenthümlich heidnische Ausdrücke an die Stelle der christlichen. Erstens was den Cultus betrifft, so macht der Verfasser aus den Dienern desselben durchgängig flamines: der Diaconus wird flamen minister, der Priester flamen dialis genannt [3]). Und für Kirchengebäude (wofür schon das sonst gebräuchliche templum ein nicht ganz passender Name ist) kommt der Ausdruck delubrum vor [4]). — Dem entspricht die Bezeichnung der Gegenstände des Cultus. Christus heisst einmal tonans et fulgens deus [5]), Maria ganz gewöhnlich dea mater [6]), auch parens dea [7]), die

[1]) Cortes. In quat. libr. sentent. disput. p. 5. *a.* und öfter.

[2]) Ibid. p. 5. *a.* von der Papstwahl: quod pontifex sis his proximis comitiis senatusconsulto factus. — p. 38. *b.* und 39. *a.*: senatus praescriptum und senatusconsultum, wozu am Rande jus canonicum steht. Vergl. senatus (consulti) promulgatione p. 17. *a.* 34. *b.*; senatusconsulto p. 27. *b.* — senatus vom ganzen Priesterthum in dem Abschnitt de sacramento ordinis p. 37. *a.* — In noch weiterem Sinn steht orthodoxorum senatus concors p. 29. *a.*, welches am Rande erklärt wird durch catholica opinio.

[3]) Ibid. p. 37. *a.*: minister flamen qui a Graecis diaconus nominatur. — p. 34. *b.*: die Taufe ad flaminem dialem pertinere placet, obwohl eine Nothtaufe auch von Laien (profanis) verrichtet werden könne; so auch p. 35. *b.* zweimal. Vergl. p. 37. *b.*: dum sacerdotiis comitiis candidatus flamen initiatur, non modo a pontifice (dem Bischof) sed etiam a flaminum collegio manu attingitur.

[4]) Ibid. p. 27. *b.* 35. *b.*

[5]) Ibid. p. 29. *b.*

[6]) Ibid. p. 11. *a.* und häufig in dem Abschnitt de conceptione virginis p. 27. *b* — 28. *a.*

[7]) Ibid. p. 28. *a.*

Engel stets coelites [1]). Die Lehre vom Sündenfall wird durch den Satz angekündigt, es solle jetzt der Phaeton des Menschengeschlechts in Betracht gezogen werden [2]). Natürlich wird die Hölle ganz nach heidnischer Art benannt [3]): erebus, orcus, tartarus, wobei auch die Höllenflüsse Cocytus, Avernus, Styx erwähnt werden; sogar der Name Ditis antrum kommt wiederholt vor [4]). So werden auch die Verstorbenen als Manes aufgeführt [5]). Die Heiligen aber haben das Prädikat divus, welches hier gewöhnlich den Aposteln und grossen Kirchenlehrern beigelegt wird [6]): zumal der divus Thomas (von Aquino) erscheint fast auf jeder Seite [7]), da der Verfasser durchaus von ihm abhängig ist. Ausserdem erhalten die hervorragendsten Kirchenlehrer ehrende Epitheta, die auf speciellere heidnische Vorstellungen zurückgehen: Augustinus heisst theologorum deus und Pythicus theologiae vates, Thomas von Aquin Apollo Christianorum und Duns Scotus Argus theologorum [8]). — So war selbst in die Wissen-

1) Nur die Ueberschrift p. 15. *b.* lautet de angelis, im Text wird stets jener Name gebraucht. Derselbe findet sich p. 10. *b.* 14. *a.* 16. *b.* 19. *a.* 28. *a.* 29. *b.* 42. *a.* 44. *a.*

2) Ibid. p. 21. *b.*

3) Ibid. p. 29. *b.* 45. *a.*

4) Ibid. p. 36. *b.*: major pars (theologorum) eo delabitur, ut Ditis antrum velit in quatuor distributum esse partes. p. 40. *a.*: reis in Ditis antro.

5) Ibid. p. 36. *b.* 45. *b.*

6) divus Matthaeus p. 37. *a*; d. Marcus p. 29. *b*; d. Johannes p. 36. *a*; d. Paulus p. 4. *b.* 21. *b*; d. Dionysius p. 8. *a*; d. Augustinus p. 4. *b.* 9. *a.* 17. *b.* und öfter; d. Gregorius p. 39. *b*; d. Anselmus p. 22. *a*; d. Bonaventura p. 9. *a.* — Oefters ist auch von dem divorum coetus die Rede p. 12. *b.* 28. *b.*

7) Insbesondere p. 5. *a*: largo haustu divinitatis compos divus Thomas.

8) Ibid. p. 19. *b.* 33. *b.* — p. 18. *b.* — p. 27. b. — Dazu wird noch Aristoteles durch einen Namen aus dem Heroenmythus ausgezeichnet, als syllogismorum Daedalus p. 18. *b.*

schaft, welche gerade die Reinheit der Lehre zu bewahren und die christlichen Vorstellungen zu läutern berufen ist, ein herrschendes mythologisches Interesse eingedrungen.

Mit dieser Bewegung, da die Geister eingenommen waren von den Ideen des Alterthums, hängt es zusammen, dass dieselben auch in der christlichen *Kunst* mit Macht hervortraten. Aber sie kamen zu den Künstlern nicht bloss aus der klassischen Literatur und dem durch die Wiederherstellung derselben bestimmten Bewusstsein des Zeitalters, sondern auch unmittelbar aus der begeisterten Anschauung der Antike. Daher um so mehr von der Kunst aus auf jenes Bewusstsein zurückgewirkt, das klassische und heidnische Interesse des Zeitalters genährt wurde.

Für die Kunst selbst aber war die Folge, dass sich ein eigenes Kunstgebiet von der bis dahin kirchlichen Kunst abzweigte, wodurch ein Uebergang aus der mittelalterlichen in die moderne Kunst gemacht wird. Dieser Uebergang soll sogleich (§. 36.) nachgewiesen, zuvor jedoch von der Vermischung beider Gebiete Rechenschaft gegeben werden.

§. 35. Benutzung mythologischer Vorstellungen seit dem funfzehnten Jahrhundert.

Das ist das Merkwürdigste und gerade daran erkennt man die Gährung des Zeitalters und die Macht der neuen Ideen, dass selbst die kirchlichen Aufgaben dieser heidnischen Motive sich nicht erwehren konnten: ja sie griffen so um sich, dass sie mit den christlichen Ideen auf deren eigenthümlichem Gebiet um den Vorrang stritten. Es giebt sich nehmlich in dieser Vermischung der Stufengang zu erkennen, dass sie in kirchlichen Kunstwerken für's Erste bescheiden nur als Einfassung christlicher Scenen er-

scheinen, dann aber als gleichberechtigt sich ihnen zur Seite stellen, endlich hin und wieder die christliche Vorstellung an heiliger Stätte verdrängt haben.

Nicht minder merkwürdig ist der gerade umgekehrte Fall, dass in mythologische Scenen christliche Motive aufgenommen werden: Beispiele giebt eine Handschrift mit Miniaturen in der K. Bibliothek zu Paris, die für Philipp den Guten, Herzog von Burgund, im J. 1464 verfertigt ist. Sie enthält die Geschichte von Troja, verfasst von Raoul Le Fleure, Kaplan des Herzogs, — und unter den Miniaturen folgende zwei Bilder: die Vermählung von Saturn und Cybele, welche von einem Bischof im Ornat eingesegnet werden, und ebenso die Vermählung von Jupiter und Juno in einer christlichen Kirche, mit einer Ansicht des Calvarienberges [1]. Das ist freilich ein Anachronismus, wie wenn in einer Weltgeschichte aus dem Anfang desselben Jahrhunderts in der Bibliothek zu Rouen ein Gemälde die Eroberung Troja's vorstellt, wie es mit Kanonen beschossen wird, und eine Pariser Handschrift das Leichenbegängniss des Julius Cäsar sehen lässt, gefeiert von Cardinälen und Bischöfen unter Vorantragung des Kreuzes [2]. Jene christlich mythologischen Scenen enthalten jedoch noch etwas mehr als einen Anachronismus: man erkennt darin jene durch das ganze Mittelalter sich hindurchziehende Auffassung der Mythologie, wodurch sie in alltägliche Geschichte verwandelt wird. Gerade damals aber neigte sich diese Auffassung zu Ende, da man in den Geist des Alterthums sich versenkend, der in den Mythen ausgesprochenen Ideen so sich bemächtigte, dass man sie frei nachzubilden unternehmen konnte.

[1] Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 351. Langlois Essai sur la calligr. des mss. du moyen-âge p. 43.

[2] Langlois l. c. p. 44. nebst Abbild. und p. 42.

1. Mythologische Motive als Einfassung christlicher Vorstellungen.

Zuerst nun erscheinen mythologische Motive in Verbindung mit christlichen Kunstvorstellungen als Ornament. Jacopo della Quercia († um 1424) macht damit den Anfang, dessen Neigung für die Antike schon durch eine, jetzt in der Gallerie zu Florenz befindliche Sarkophagverzierung [1]) sich verräth: drei Knaben ein Blumengewinde haltend. Mythologische Figuren aber zieren den Sockel eines von ihm gearbeiteten achteckigen Taufsteins [2]), der in einer Kapelle des Doms zu Siena als Altartisch benutzt wird, — Amorinen und Tritonen in Arabesken verflochten, ein Bacchanal, Greife, Amorinen auf Delphinen reitend mit dem Dreizack in der Hand, ein Löwe im Kampf mit einem Centauren zu beiden Seiten einer dürren Eiche; und selbst an den Seiten dieses Taufsteins, welche im Uebrigen sechs Geschichten der Genesis von der Schöpfung Adam's bis zur Vertreibung aus dem Paradiese enthalten, ist, neben David als Löwenbezwinger, Hercules mit der Keule einen Centauren tödtend vorgestellt.

Ein noch ausgedehnterer Gebrauch von der Mythologie ist in den Sculpturen der bronzenen Thürflügel gemacht, welche im Auftrage Eugen's IV. zwischen 1441 und 1447 Antonio Filarete für die alte Peterskirche verfertigte und welche noch jetzt an dem Haupteingange der Peterskirche stehen. Man sieht dort unter einander

[1]) Es ist die eine Seite von dem Sockel des Grabmals, das er im Auftrag von Paulo Guinigi, Gebieter von Lucca, für dessen Gemahlin verfertigte, und das noch in der Kathedrale zu Lucca steht; s. Vasari Leben der Maler Bd. II. Abth. 1. S. 28. 29. und das. Anm. 6. 8.

[2]) della Valle Lett. Sanesi T. II. p. 157. angef. von Schorn zum Vasari a. a. O. S. 38. Anm.

auf dem einen Christus, Paulus und dessen Märtyrerthum, auf dem andern Maria, Petrus und dessen Märtyrerthum; und dazwischen in den vier kleineren Feldern die wichtigsten Begebenheiten aus der Regierung Eugen's IV., nehmlich die Krönung Kaiser Sigismund's (1433) und die Vereinigung der griechischen Kirche (1439), so wie der äthiopischen (1441) mit der römischen Kirche. Beide Thürflügel aber sind mit einem arabeskenartigen Laubwerk umgeben, in welchem ausser Anderem zahlreiche heidnische Gegenstände dargestellt sind: sowohl Personen aus der Geschichte Rom's, Horatius Cocles, Cloelia, der Raub der Sabinerinnen, die Gallier auf dem Kapitol, als auch die Wölfin mit den Zwillingen und andere Gegenstände des Heroenmythus, namentlich Herculesthaten (s. unten §. 41.); ferner Hero und Leander, Leda mit dem Schwan, Ganymed mit dem Adler, Centaur eine Nymphe durch's Meer entführend, der Raub der Proserpina und viele Silens-, Pans- und Thiergruppen [1]).

[1]) Auf einige dieser mythologischen Vorstellungen hatte schon Bottari hingewiesen Scult. e pitt. sagr. T. III. p. 113. Auch ist von ihnen die Rede bei Platner Beschreib. Rom's II, 1. S. 173. Die obigen nähern Angaben habe ich auf mein Ersuchen durch gefällige Vermittelung des Herrn Professor Gerhard von Herrn Dr. Brunn in Rom erhalten. — Die vorhandenen Abbildungen dieser Thüren sind zu klein, als dass man die Figuren der Einfassung erkennen könnte, eine schlechte bei Ciampini Vet. Monim. T. I. zu p. 43., eine bessere bei Pistolesi Il Vatic. descr. T. I. Tav. X.; die Abbildung bei Valentini Le quattro princip. basiliche di Roma descr. ed illustr. (von welchem Werk der Theil, der die Peterskirche umfasst, mir nicht zugänglich ist) wird auch nicht grösser sein. Nur die vier kleineren Reliefs (ohne alle Einfassung) in grossen Dimensionen sind abgebildet bei Lenormant Trésor, Basrel. et ornem. T. I. Pl. XXIX — XXXII. — Es fragt sich noch, ob jene heidnischen Randfiguren nicht irgend eine Beziehung zu

Ueber die Angemessenheit solcher Scenen an einem solchen Ort ist gestritten worden. Raoul-Rochette hat es gewagt, diejenigen, welche an diesem Schmuck der Thüren von S. Peter Aergerniss nähmen, der Unwissenheit und des Zelotismus zu bezichtigen [1]; wofür er aber eine scharfe Zurechtweisung von de Calonne erhalten hat [2]. In der That, diese Gegenstände sind dem Orte fremdartig: ihre Anordnung dort lässt sich nicht rechtfertigen, nur erklären. Zur Erklärung aber dient, dass hier eine neue Richtung in der Kunst sich ankündigt, die aber noch nicht zu selbständiger Ausübung gelangt ist. Da die Kunst, welche bis dahin aus dem Bereich der Kirche ihre Gegenstände gewählt hatte, jetzt auch der Darstellung antiker und zwar mythologischer Gegenstände sich zuwendet; so sucht nun diese Richtung, die bald ein eigenes Gebiet für sich in Anspruch nimmt, einstweilen noch bei der kirchlichen Kunst ein Unterkommen: — so sehen wir es an jenen Sculpturen.

Die Verhandlungen über eine Vereinigung der griechischen und römischen Kirche, deren Zustandekommen zu Florenz auf diesen Thüren gefeiert ist, veranlassten eine lebhafte Verbindung zwischen Griechenland und Italien, wodurch das Studium der klassischen Literatur im Abendlande einen kräftigen Impuls empfing. Jenes Ereigniss gewährt hier aber auch ein unmittelbares Interesse, sofern eine Urkunde desselben vorhanden ist, die in ihren Verzierungen ein Motiv antiker Kunst enthält, — eine

den christlichen Hauptvorstellungen haben, vielleicht die Heroenthaten einen Antitypus zu dem Märtyrerthum der Apostel bilden, — was aus der Anordnung der Figuren zu entscheiden sein wird.

[1]) In seinem Text zu dem Werke Bouchet's über die Villa Pia.

[2]) In einem Art. der Revue de l'architect., auch bei Didron Annal. archéol. T. I. p. 134.

authentische Abschrift von dem Unionsdekret des Florentiner Concils vom J. 1439 in der K. Bibliothek zu Paris [1]), unterschrieben von dem Papst Eugen und dem Kaiser Johann Paläologus. Die Initiale des Namens Eugenius, in welcher das Wappen des Papstes und das von Burgund angebracht sind, enthält als Träger derselben nackte geflügelte Knaben. Auch an den bronzenen Thürflügeln der Peterskirche sind es Genien, welche die oben befindlichen Schilder mit dem Wappen Eugen's IV. und mit den päpstlichen Schlüsseln halten. — Solche Figuren kommen seit dieser Zeit auf kirchlichen Denkmälern öfters vor, wovon später im Zusammenhang besonders die Rede sein soll (§. 37.). Hier gedenke ich nur noch eines lateinischen Gebetbuchs vom Jahre 1485 in der K. Bibliothek zu München [2]), mit Miniaturen von Anton Sinibaldi zu Florenz: das jedem Officium voranstehende Gemälde nebst dem darauf folgenden Titelblatt ist mit Arabesken verziert, in denen vielfach nackte geflügelte Knaben erscheinen [3]).

Nächst diesen Sculpturen und Miniaturen sind die Frescomalereien hervorzuheben, welche Luca Signorelli gegen Ende des Jahrhunderts in einer Kapelle des Doms von Orvieto ausführte. Die letzten Dinge, welche dort vorgestellt werden, der Fall des Antichrists, Auferstehung, Hölle und das Paradies haben eine Einfassung,

[1]) Abgebild. und erläutert bei Silvestre Paléogr. univ. Par. 1841. P. III. (das Werk hat keine Seitenzahlen).

[2]) Cim. 42. (ehemals V. a. 9.) s. (Schmeller) Allg. Auskunft über die K. Hof- u. Staats-Bibl. zu München S. 32.

[3]) Auf der Kehrseite der Blätter 13. 91. 155. 185. 219., so wie auf der jedesmal folgenden Seite. Insbesondere vier Genien, welche ein Wappen halten, Bl. 92. *a.* 155. *b.* 186. *a.* 219. *b.* Ferner Ein Genius in einer Arabeske Bl. 41. *b.* 51. *b.* 56. *a.* 69. *a.*

in welcher zahlreiche mythologische Gegenstände, grau in grau gemalt, aufgenommen sind [1]).

Nach diesen Vorgängen hat Raphael für die Einfassung biblischer Scenen antike, auch mythologische Motive in Anwendung gebracht: zuerst schon in einem seiner frühesten Gemälde, der um 1501 oder 1502 entstandenen Anbetung der Könige, welche, seit 1833 Eigenthum der K. Gemäldegallerie zu Berlin (n. 150), ursprünglich den Hochaltar der Klosterkirche von Ferentillo geschmückt hat. Auf der obern Seite ist das in der Mitte, in einem Rund, befindliche goldene I H S umgeben von weiblichen Gestalten, die in Acanthusgewinden endigen, und von Knaben, die nach Vögeln haschen; eben so wird auf der untern Seite das Wappen der Familie Ancajani von Tritonen, Nymphen und Knaben eingeschlossen [2]). — Er hat dann auch die grossen Gegenstände seiner Loggiengemälde, jenen Cyclus Alttestamentlicher Geschichten, mit Darstellungen aus der Mythologie umgeben. Sie erscheinen theils als ein Produkt künstlerischer Laune, theils enthalten sie sinnvolle Beziehungen auf den Hauptgegenstand: so ist die Eroberung Palästina's eingefasst von einem Kampf von Genien mit wilden Thieren; und gleich anfangs die Geschichte der ersten Menschen und des Sündenfalls umgeben Amorine, welche gegen Harpyien, Löwen und Tiger streiten, gleichsam den Kampf göttlicher Liebe gegen die wilden Regungen der gefallenen Natur darstellend [3]).

[1]) Einige bei d'Agincourt Pittur. CLVI, 4.

[2]) Waagen Ueber das Gemälde Raphaels aus dem Hause Ancajani, in Kugler's Museum, Bl. f. bild. Kunst. Jahrg. 1834. S. 131.

[3]) Passavant Rafael von Urbino Th. I. S. 269. — Nicht so verständlich ist eine antike Vorstellung bei der Madonna di San Francesco des Andrea del Sarto, welche im J. 1517 für die Klosterkirche der Franciscanerinnen zu Florenz gemalt ist, jetzt in der Tribune der Florentinischen Gallerie: man sieht darin die

Auch nach Deutschland verbreitete sich zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts diese Richtung, sie wird vor allen durch Peter Vischer vertreten in seinem Hauptwerk, dem Grabmal des h. Sebaldus zu Nürnberg, welches er mit seinen Söhnen von 1508—1519 in Bronze ausführte: nicht weniger die Wahl der Gegenstände, als der Stil zeugt von italienischem Einfluss und einem selbstständigen Studium der Antike. Die kirchlichen Hauptdarstellungen — an dem Postament die Wunder des h. Sebaldus in Relief, an dem Tabernakel die Statuen der zwölf Apostel so wie die kleineren, der zwölf Propheten — sind umgeben von mythologischem Bildwerk [1]: die Füsse der acht Pfeiler bilden Tritonen, Silens-| und Pansfiguren; unten an den vier Eckpfeilern sind Hercules, Perseus und zwei Alttestamentliche Heroen (s. §. 41.), zwischen denen die vier Cardinaltugenden Tapferkeit [2], Mässigkeit, Klugheit und Gerechtigkeit in weiblicher Gestalt vorgestellt sind; in mittlerer Höhe dieser Pfeiler

Madonna mit dem Kinde aufrecht stehend auf einem achtseitigen Postament, an dessen Ecken Harpyien sitzen, „fast als ob sie die Jungfrau anbeteten", wie Vasari (III, 1. S. 406. d. deutschen Uebers.) seltsamerweise hinzufügt; sie sind aber als Sculpturverzierungen dort angebracht. Wovon das Bild auch die Madonna delle Arpie genannt wird. Vergl. Reumont Andrea del Sarto S. 95. 99.

[1]) Vergl. v. Rettberg Nürnberger Briefe S. 108 f., wo gegen diese Mischung heidnischer und christlicher Vorstellungen eine treffende Erklärung abgegeben wird.

[2]) Diese Figur ist mit einem Panzer angethan und sitzt auf einem Löwen, dem sie mit der Rechten in den Rachen greift. Die Herausgeber der Nürnb. Künstl. H. IV. S. 57. A. 42. nehmen dieselbe für eine Darstellung der *Sanftmuth*, welcher Erklärung v. Rettberg a. a. O. S. 108. folgt. Ohne Zweifel aber ist es die *Tapferkeit*, wie sowohl aus den Attributen, als vermöge der Zusammenstellung der vier Cardinaltugenden erhellt.

dienen als Trägerinnen der Leuchter vier Sirenen. Ausserdem sind zahlreiche Genien, geflügelte Knaben, meist nackt, unten auf der Basis und auf den Bögen zwischen den Pfeilern, in der Mitte auf dem breiten Gesimse des Postaments und oben am Dache angebracht, zum Theil mit Thieren spielend oder mit musikalischen Instrumenten sich beschäftigend.

Aehnliche Motive erscheinen gleichzeitig bei den grossen Deutschen Malern. Namentlich in einer kostbaren Pergamenthandschrift vom J. 1507, einem Evangelistarium des Churfürsten Johann Friedrich I. von Sachsen in der Jenaer Bibliothek [1]), mit Malereien von Lukas Cranach: das erste Gemälde, das einzige, welches eine ganze Seite einnimmt (Bl. 4. *b.*), eine Kreuzigung, zeigt in der reichen Einfassung an allen vier Seiten ein Wappen, das von Genien gehalten wird; die beiden am untern Rande befindlichen Genien halten ausserdem Lanze und Schwamm, andere daneben stehende andere Instrumente der Passion. Auch sonst erscheinen am Rande in den Arabesken nackte geflügelte Knaben [2]); einmal auch in einer Initiale (Bl. 5. *a.*), welche die Geburt Christi enthält: neben dem nackten Christuskinde knieen nackte, geflügelte Knaben, zur Seite sitzen musicirende Engel. — Ferner die beiden Flügel eines Altars von Hans Holbein d. J. vom J. 1512 in der K. Gemäldegallerie zu Augsburg (n. 6. 7.) mit Darstellungen aus der h. Schrift und der Legende [3]) ent-

[1]) Mylius Memorab. bibl. acad. Jenens. p. 301 sqq.

[2]) In dem zugehörigen Codex mit den Festepisteln (Mylius l. c. p. 305 sq.), der auch mit Einem grossen Gemälde, so wie mit Initialen und Arabesken geschmückt ist, kommen nur einmal, Bl. 10. *a.* zu der Epistel am Paschafeste, in den Arabesken am untern Rande vier Genien vor, einer auf einem Steckenpferd reitend.

[3]) Waagen Kunstw. und Künstler in Deutschl. Th. II. S. 24.

halten oben in den Arabesken auf jeder der beiden äussern Seiten zwei blasende Genien, auf jeder der beiden innern Seiten zwei Genien und zwei Satyrköpfe. — Am bedeutendsten in dieser Richtung ist ein Werk Albrecht Dürers, seine Handzeichnungen vom J. 1515 am Rande eines Pergamentdrucks in kl. Fol. in der K. Bibliothek zu München [1]), welcher lateinische Gebete und Psalmen enthält: die Zeichnungen sind theils christlichen, theils mythologischen Inhalts. In den letztern erscheinen am häufigsten Genien, die entweder nur zur Verzierung dienen oder auch zum Text eine Beziehung haben [2]). Einigemal sieht man auch einen Genius in einem christlichen Bilde, wie er nehmlich bei der Krönung der Maria die Cither spielt und vor dem auf einem Esel reitenden Christuskinde das Gewand ausbreitet [3]). Die Laune des Künstlers hat sich aber auch darin gefallen, zweimal eine Pansfigur anzubringen: das einemal [4]) zu einem Text, der das Lob der heiligen und reinen Jungfräulichkeit feiert, dem zur Seite

[1]) Cim. 50. Cod. iconogr. 411. ehemals V. a. 2. Die Zeichnungen sind in Steindruck bekannt gemacht (wobei man aber den Text der Gebete und Psalmen vermisst, der doch zu ihrem Verständniss erforderlich ist) von Strixner, Albr. Dürers Christlich-mythologische Handzeichnungen 1808; eine ausführliche Beschreibung dieser Blätter giebt Heller Albrecht Dürer Bd. II. S. 1064. 870—886.

[2]) Das erstere p. 19. *a.* 56. *a.*, bei Strixner p. 12. 42; — das andere p. 45. *a.*, bei Strixner p. 31. zu Ps. XLVI, dass Gott eine Hülfe ist in grossen Nöthen: darunter sieht man einen nackten, geflügelten Knaben, einen Korb mit Weintrauben auf dem Kopf tragend, auf den ein Löwe zuspringt.

[3]) p. 51. *a.* 53. b., bei Strixner p. 36. 40.

[4]) p. 52. *a.*, bei Strixner p. 38. Das anderemal p. 46. *a.*, bei Strixner p. 32, zu Ps. LXXXVII: zur Seite in Arabesken ein Pan sitzend, die Hände auf dem Rücken gebunden, den Hals in einer Schlinge.

man einen Engel sieht mit einem Buche in der Hand; unten aber erscheint ein Mann, auf einer Tonne sitzend und mit einem Kruge vor dem Kopf, und ein Panisk, sitzend und auf einer Hirtenflöte spielend, — beide Figuren ein Bild gemeiner Natur und Sinnesweise im *Gegensatz* gegen den Text, mit welchem in Uebereinstimmung der Engel das übersinnliche Wesen abbildet [1]).

Zumal in Frankreich hat man christliche Kunstvorstellungen mit mythologischem Zierrath versehen, nicht ohne in arge Verirrungen zu gerathen. An der Kirche S. Maclou zu Rouen, deren Bau um 1520 beendet ist, sind zwei hölzerne Thüren mit Sculpturen [2]), an welchen Jean Goujon († 1572) mitgearbeitet hat: unter den Verzierungen der einen bemerkt man zwei blasende Tritonen und ein sirenenartiges Wesen, in Arabesken; an der andern sind vier Pansfiguren angebracht, zwei derselben in dem untern Hauptfelde, unterhalb der Figur Christi, ithyphallisch. Weniger auffallend ist das noch stärkere Vordringen des Heidnischen bei einer hölzernen Thür im Museum Cluny [3]), die aus dem Schlafzimmer der Diana von Poitiers stammt: in diesen Sculpturen, im Stil des Primaticcio und Maître Roux, ist eigentlich umgekehrt eine biblische Scene gemissbraucht, um heidnischen Vorstellungen sich zu fügen, ungeachtet jene die Mitte einnimmt. Man sieht dort nehmlich die Verkündigung Mariä in einem Oval, welches von zwei nackten Figuren getragen wird, und auf welchem oben zu beiden Seiten Venus und Mercur sitzen, — die beiden letztern wohl

[1]) Ausserdem ist zweimal ein kämpfender und siegreicher Hercules vorgestellt, worauf ich später (§. 41.) zurückkomme.

[2]) du Sommerard Les arts du moyen âge, Album, Série III. Pl. XVIII. XIX.

[3]) Ibid. Série III. Pl. XXVI.

nicht ohne eine typische Beziehung auf die h. Jungfrau und den Engel.

Mit mehr Zurückhaltung ist in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts Pierre Rexmon in seinen Emailmalereien verfahren, wo er in die phantastischen Einfassungen, mit denen er biblische Gegenstände zu umgeben liebte, mythologische Motive aufnahm. So ist von ihm ein grosses Becken von emaillirtem Kupfer, grau in grau gemalt, mit der Jahreszahl 1560, in der H. Gemischten Kunstsammlung zu Gotha [1], auf dessen Boden ringsum Scenen aus der Genesis von der Erschaffung des Weibes bis zum Tode Abels dargestellt sind: auf dem erhöhten Rande aber sieht man Genien, geflügelte Panisken und Satyrköpfe durch Arabesken verbunden.

Aber schon zu Anfang des Jahrhunderts war man dort einen Schritt weiter gegangen in der Einführung mythologischer Motive in die christliche Kunst.

2. Mythologische Motive als Bestandtheil christlicher Vorstellungen.

Jene Sphäre der Ornamentik nehmlich, worin die mythologischen Scenen den christlichen Hauptgegenstand nur umspielen, wird überschritten, wenn die beiderseitigen Vorstellungen neben einander als gleichberechtigt ihren Platz erhalten.

Davon findet sich ein auffallendes Beispiel an dem Haupt-Portal der Kirche S. Michel zu Dijon, welche zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts von Hugues Sambin

[1]) Bube Das Herzogl. Kunstkabinet in Gotha S. 30. n. 48. — Ein ganz ähnliches Becken von demselben Künstler ist in dem Kabinet Bruge, abgeb. bei Sommerard l. c. Sér. VII. Pl. XXVIII.

erbaut ist. Eine grosse Console an demselben, die einer Statue des Patrons der Kirche zum Postament dient, hat einen ausnehmenden Reichthum an Sculpturen [1]), wobei die heilige Geschichte und die Mythologie in gleichem Maasse betheiligt sind. Zur Rechten sieht man Christus nach der Auferstehung der Magdalena erscheinend; Johannes in der Wüste; das Urtheil des Salomo; Judith und ihre Dienerin mit dem Haupt des Holofernes. Zur Linken sind ebenfalls vier Vorstellungen: Meleager mit Bogen und Spiess; Venus bei der Toilette mit dem Cupido; Apollo auf der Leyer spielend; die Friedensgöttin einen Waffenhaufen anzündend. Und in einem Fries erscheinen Nessus und Dejanira, Leda mit dem Schwan, Jupiter und Ganymed; während der den biblischen Gegenständen entsprechende Theil desselben Frieses Vögel, vierfüssige Thiere, Krieger im Kampf mit Ungeheuern enthält [2]).

Es scheint, dass jene verschiedenartigen Scenen nur äusserlich neben einander angeordnet sind, ohne auf einander bezogen zu sein. — Dass aber heidnische Motive mit christlichen in eine innere Verbindung treten können, davon hat schon das vierzehnte Jahrhundert Beispiele gegeben, in denen die erstern einer christlichen

[1]) Nach einem Abguss im Museum Cluny beschrieben von de Guilhermy, in Didron Annal. archéol. T. I. p. 45 sq.

[2]) In der Herzogl. Gemischten Kunstsamml. zu Gotha ist ein Hirschfängergriff, auf dessen einer Seite ein Zug von Meergottheiten (Galatea in einer Muschel mit zwei Delphinen fahrend) erscheint, während auf der andern mit der Aufschrift Nuptialis Caen... die Hochzeit zu Kana vorgestellt sein soll (Bube Das Herzogl. Kunstkabinet zu Gotha S. 46. n. 157.). Ich kann jedoch dieser Deutung der letztern Scene nicht beistimmen: die Figuren sind grossentheils nackt, ein nackter Mann giesst aus einem Kruge Wasser in einen andern, über welchem ein geflügelter Knabe einen Trichter hält, — Christus ist nirgends zu erkennen.

Idee unterworfen waren, vermöge der *typischen* Bedeutung, die man in ihnen fand (s. oben §. 43.). Jetzt geschah es, dass sie *selbständig* in den Zusammenhang christlicher Kunstvorstellungen aufgenommen wurden.

Diese Kunstvorstellungen sind vornehmlich die Schöpfung und das jüngste Gericht. Raphael nahm in den Entwurf der Schöpfung, die nach seinen Kartonen in der Chigischen Kapelle der Kirche S. Maria del Populo in Rom im J. 1516 in Mosaik ausgeführt ist, eine Anzahl Olympischer Götter auf, indem er Sonne, Mond und Planeten in der Gestalt der heidnischen Gottheiten ihres Namens bildete. Das sind jedoch nur poetische Personificationen von *physischer* Bedeutung, wofür die Götter nur Namen und Gestalt hergeben, ohne dass ihre Idee mitwirkte, — deren Erörterung daher für einen andern Abschnitt (§. 47.) vorbehalten wird. — Wohl aber in *ethischer* Bedeutung treten mythologische Vorstellungen mit christlichen in organische Verbindung.

Dazu gab die Darstellung der letzten Dinge Gelegenheit. Eben war zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts nicht allein in der christlichen Poesie bei Sannazar, sondern auch in der christlichen Dogmatik bei Cortesius der heidnische Mythus von der Unterwelt auf die Hölle angewandt; da wurde eine solche Schilderung der Hölle auch in einem Gemälde von Michelangelo unternommen, in seinem jüngsten Gericht, welches die Sixtinische Kapelle des Vaticanischen Palastes verherrlicht und im J. 1541 von ihm vollendet ist. Dort wird wie die Erhebung der Auserwählten zur Seligkeit, so der Schluss des Gerichts auf der andern Seite in dem Schicksal der Verdammten dargestellt. Man sieht den Acheron, der die Vorhölle von der Hölle trennt, — den beflügelten Nachen, auf dem die Verdammten zur Hölle übergesetzt werden, — in ihm den Fährmann Charon mit Thierohren und rollenden Augen,

der mit dem Ruder nach den Säumigen schlägt, um sie aus dem Nachen an's Ufer zu treiben, — endlich unter den Höllengeistern Minos als Richter mit einem Schweif in Schlangengestalt, den er zwiefach um seinen Leib gewunden hat. — Diese ganze antike Scenerie aber ist wörtlich aus Dante entlehnt, aus dessen Dichtung [1]) sogar das nähere Verständniss jener Bilder zu entnehmen ist.

Wenn nun die Einführung solcher Motive in einen christlichen Gegenstand dem Werke Michelangelo's zum Vorwurf gemacht ist, so fällt die Verantwortlichkeit auf den Dante zurück. Zu Gunsten Beider, um diesen Vorwurf abzulehnen, ist geltend gemacht, sie hätten den Mythus des heidnischen Alterthums in den Charakter des Christenthums umgestaltet, da Charon und Minos bei ihnen als Teufel in der christlichen Hölle dasselbe Amt verrichten, welches den so benannten Personen in der heidnischen Unterwelt angewiesen war [2]). Eine solche Umwandlung wäre allerdings im Sinne des christlichen Alterthums, da man die Götter überhaupt für Dämonen erklärte; sie ist jedoch, was den Charon betrifft, im klassischen Alterthum selbst schon vorgenommen, da auch

[1]) Bei Dante Inf. III, 77 ff. erscheint am Strand des Acheron Charon mit seinem Nachen und ruft den Verworfenen Wehe;

Da drängten sie zusammen sich am Strand,
Dem schrecklichen, zu welchem alle kommen,
Die Gott nicht scheun: und laut Geheul entstand.
Charon mit Augen, die wie Kohlen glommen,
Winkt' ihnen und schlug mit dem Ruder los,
Wenn Einer sich zum Warten Zeit genommen.

Weiter wird im fünften Gesang (v. 4 ff.) Minos geschildert, wie er furchtbar zähnefletschend dasteht, alle Schuld erforscht, erkennt und die Verurtheilten

Dann sendet so viel Grad' hinab zur Hölle,
Als oft er sich mit seinem Schweif umkreist.

[2]) Platner Beschreib. Roms II, 1. S. 294. Vergl. oben S. 261.

Virgil ihm sprühende Augen, die Etrusker ihm Thierohren und in die Hand einen Hammer gaben, und er als ein gewaltthätiger Dämon auf die Bühne gebracht wurde. Aber auch abgesehen davon trifft den Dichter wie den Maler kein Vorwurf, dass sie bei einem Gegenstande, der nicht geschichtlich darstellbar, sondern in seiner epischen und malerischen Ausbreitung nur mythisch zu erfassen ist, mythologische Motive zu Hülfe nahmen, — da diese Vorstellungen des Alterthums nicht allein nichts Heidnisches, das heisst Abgöttisches, enthalten, sondern auch in sittlichem Interesse, zur Darstellung der göttlichen Strafgerechtigkeit, dort verwendet werden. Dazu kommt, dass die Vorstellung von einer Ueberfahrt zur Hölle auch in dem christlichen Bilderkreise längst gegeben war, wie das Denkmal des Dagobert in St. Denis und die in ihm dargestellte Tradition beweiset. Und dies führt auf Kunstvorstellungen zurück, die schon im christlichen Alterthum ihren Ursprung haben, — wovon früher Rechenschaft gegeben ist. Um so mehr ist das Werk Michelangelo's in seinem Recht, wenn jene Scenen als das Resultat einer langen Entwickelungsreihe erscheinen.

Eine Spur derselben Auffassung findet sich auch in der neuern griechischen Kunst, wie man besonders aus einer Anweisung zur Malerei, der ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς des Mönchs Dionysius von Furna bei Agrapha, ersieht, die noch jetzt das Handbuch der griechischen Kirchenmaler ist: sie stammt vermuthlich aus dem funfzehnten oder sechzehnten Jahrhundert, bewahrt aber ältere Traditionen, wie sie von den Mönchen des Berges Athos sogar in's zehnte oder eilfte Jahrhundert gesetzt wird [1]).

[1]) Diese Ἑρμηνεία ist erst vor kurzem bekannt gemacht in franz. Uebers.: Manuel d'iconogr. chrét. gr. et lat. avec une introd. et des notes par Didron, traduit du ms. Byzantin par Durand. Par. 1845. — S. das. p. XXXV. not.

Diesem Handbuch zufolge erhält der Abgrund, den man beim Fall Lucifer's sieht, den *Namen* Tartarus [1]). Und der Tod, wie er für Darstellung mehrerer Parabeln (Luc. XIII, 7. XII, 45. 46.) beschrieben [2]) und auch in einem Gemälde des Refectorium zu Vatopedi auf dem Athos zu sehen ist [3]), hat den Namen *Χάρος* (Charon), — obwohl er nicht als solcher, mit dem Ruder, sondern mit einer Sense erscheint. Doch ist in einem andern Zusammenhang auch eine antike *Kunstvorstellung* herübergenommen, indem ein Dämon der Hölle in die Gestalt des Amor gekleidet wird. Wenn nehmlich „das Leben des wahren Mönchs" geschildert werden soll, so wird er dargestellt [4]) an ein Kreuz gebunden, mit vielen Inschriften: zur Rechten des Kreuzes eine dunkle Höhle, worin ein grosser Drache, das ist „die alles verschlingende Hölle", über seinem Rachen ein Jüngling, nackt, die Augen mit einem Schleier verbunden und mit einem Bogen in der Hand, wie er einen Pfeil gegen den Mönch richtet, — bei dem Pfeil stehen die Worte: „ergieb dich der Wollust", die Ueberschrift ist: „die Leidenschaft der Liebe"; dagegen werden durch Schlangen die Gewissensbisse angedeutet u. s. w.

Eine ähnliche Vorstellung jener Leidenschaft zu demselben Zweck enthält die Arbeit eines deutschen Form-

[1]) Manuel d'iconogr. chrét. p. 77. Auch in einem Gemälde des jüngsten Gerichts zu Salamine, wo man die Verdammten in sechs Feuerseen büssen sieht, hat einer von diesen, der vierte, den Namen *ὁ τάρταρος*, während die andern fünf aus der h. Schrift benannt sind, s. Didron l. c. p. 273. not.

[2]) Manuel d'iconogr. chrét. p. 223. 225.

[3]) Didron l. c. p. 223. not. p. 446. not.

[4]) Manuel d'iconogr. chrét. p. 402 sq. — Beim Tode des Heuchlers und des Sünders, p. 407. 408., kommt ein Dämon vor, der demselben einen Dreizack in's Herz stösst; doch möchte ich darin nicht mit Didron (in den Anm. zu d. St.) eine Anspielung auf den Neptun erkennen.

schneiders, ein xylographisches Blatt zu Weimar in der Goetheschen Sammlung [1]: in der Mitte sieht man eine nackte, weibliche Figur mit Flügeln und verbundenen Augen, mit einem Salbengefäss zu den Füssen, zwei Pfeile zugleich mit einem Bogen abschiessend, darüber die Bezeichnung *Amor carnalis.* Unten auf einer schmalen Rolle über einem Todtenkopf und Schwerdt, welche über dem Höllenrachen schweben, steht Finis amoris. Ein besonderes Feld über der Figur enthält die Inschrift:

Die lieb ist nacket und plint und plos,
Des kumbt manger man von treu wegen in der helle shos;
Sie hat zwen snell flugel die sein unstill,
Sie ist zu allen zeitten wo sie will,
Sie kan salben und verwunden
Wo sie woll zu stunden,
Ihre wort sind listig und behend:
Gar pitter ist der snoden lieb end.

An jeder Seite sind fünf Halbfiguren, ausser Moses und Aristoteles die vornehmsten Kirchenlehrer, unter jedem ein warnender Spruch in Bezug auf die Sünden, besonders die fleischlichen. — So hatte auch Giotto, wie früher (S. 275.) erwähnt ist, neben der Keuschheit den *Amor profanus* vorgestellt mit Köcher und Binde, aber mit Bocksfüssen, wie er von der Busse verscheucht wird, in seinen Malereien über dem Grabe des h. Franciscus zu Assisi, deren Idee er von Dante empfangen haben soll.

Neben Dante aber ist hier Petrarca zu erwähnen wegen einiger Miniaturen aus dem funfzehnten Jahrhundert, zu denen seine Poesie Anlass gegeben hat. In seinen Triumphen schildert er zuerst den Triumph des Amor, das Leid derer, die von ihm verwundet und in seiner Gewalt sind, grossentheils Personen aus der antiken Mythologie, aber auch aus der provençalischen Dichtung,

[1]) Schuchart Catalog der Goetheschen Samml. Th. I. S. 104.

ferner historische Personen, selbst aus dem Alten Testament, wie Jacob und David, so wie das Siegesfest, das er auf der Insel Cythere feiert und den Kerker, in dem er die Geister gefangen hält; — dann aber im zweiten Triumph, wie Amor von der Keuschheit überwunden, Bogen sammt Geschoss ihm zertrümmert wird, und sie zu Rom im Tempel der Pudicitia ihre Siegesbeute niederlegt. Eine Pergament-Handschrift dieses Werks, im J. 1460 zu Pesaro verfertigt, in der K. Bibliothek zu Dresden [1], enthält vor jedem der sechs Trionfi ein Miniaturgemälde: in dem ersten steht Amor mit Bogen und Pfeil auf einem von vier weissen Rossen gezogenen verschleierten Wagen, aus welchem von allen Seiten Flammen hervorbrechen, ein Papst zieht an diesem Wagen; in dem zweiten sieht man die Keuschheit in Gestalt einer zarten Jungfrau, wie sie auf goldenem Wagen von zwei weissen Einhörnern gezogen wird.

Demselben Zeitalter und demselben Ideenkreise gehört ein Gemälde des Andrea Mantegna im Louvre [2] an, welches in der allegorischen Behandlung mythologischer Motive eine Epoche bezeichnet: es stellt den Kampf der Tugenden und Laster dar. Der Gegenstand war im Mittelalter sehr beliebt, durch Poesie und Malerei verherrlicht [3]: es war gewöhnlich, dieselben als Personen vorzustellen. Diese Personen nun sind in jenem Bilde aus der Mythologie genommen: die Weisheit als Minerva, die Keuschheit in der Gestalt der Diana und die Philosophie als eine Fackelträgerin vertreiben die Laster: Unzucht, Faulheit, Betrug, Bosheit, Schlemmerei, Wollust, und

[1] Falkenstein Beschreib. der K. öffentl. Bibliothek zu Dresden S. 439 f.

[2] No. 1107. s. Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 416.

[3] Dies wird im folgenden Bande näher dargelegt werden.

getragen von dem Undank und dem Geiz, die Unwissenheit, — welche durch Satyrn, Centauren und affenartige Geschöpfe vorgestellt sind.

So sind hier mythologische Bilder zu selbständigen Trägern sittlicher, in der Kirche einheimischer Ideen gemacht. Auf dem Wege kam man weiter dahin, christliche Kunstvorstellungen selbst auf kirchlichem Gebiet durch mythologische Motive zu verdrängen.

3. Mythologische Motive als Ersatz christlicher Vorstellungen.

1. Das sechzehnte Jahrhundert hat es gesehen, dass selbst an heiliger Stätte, auf Grabmälern, die christlichen Zeichen des Glaubens und der Hoffnung beseitigt und durch mythologische Bilder ersetzt wurden, die theils noch einem religiös-sittlichen Interesse dienen sollen, zuweilen auch nur der Eitelkeit fröhnen und weltlichen Prunk zur Schau stellen.

Wie man fast unverfänglich dazu kommen konnte, das zeigt sich an dem Beispiel des Erasmus. Derselbe hatte auf seinem Siegelring das Bild des Terminus, unten ein Stein, oben ein Jüngling mit fliegenden Haaren: umher steht: Ὅρα τέλος μακροῦ βίου, Mors ultima linea rerum, in der Mitte: Concedo nulli. Wegen dieser Inschrift, als eines Zeugnisses unerhörten Dünkels angefochten, als ob er sie auf sich beziehe, hat sich Erasmus in einem Briefe vom J. 1528 [1]) verantwortet. Als er etwa vierzig Jahre alt war, um das J. 1507, hatte er von seinem Zögling Alexander, Bischof von S. Andrews, einem Sohn des Königs Jacob von Schottland, mehrere Ringe zum Andenken erhalten, darunter einen, auf dessen

[1]) Erasm. Opp. ed. Lugd. Bat. T. X. p. 1757—1760.

Gemme der Terminus eingeschnitten war. Er nahm sich hieraus den Sinn, dass das Ende des Lebens nicht ferne sei, und um den Gedanken nicht aus den Augen zu verlieren, brauchte er den Ring als Petschaft, indem er die Worte „Niemandem weiche ich“ hinzufügte. So sollte ihm der heidnische Gott ein Symbol sein, das ihn zur Besserung ermahnte, denn der Tod sei wahrhaft der Terminus, der Niemandem weicht. Und es gefiel ihm diese Vorstellung, da sie auch zufällig ihm sich dargeboten, theils wegen der Hindeutung auf das Alterthum, theils wegen der Dunkelheit, die dem Symbol eignet. — Es sind noch zwei Denkmünzen vorhanden mit dem Brustbilde des Erasmus von 1519 und 1531, welche auf der Rückseite ebenfalls den Terminus mit jenen Inschriften zeigen [1]. — Hiernach hat man auch auf dem marmornen Grabmal des Erasmus († 1536) im Münster zu Basel [2] oberhalb der Inschrift das Bild dieses Gottes anbringen lassen.

Die Vorstellung wäre dort doppelt ungeeignet, wenn sie nach der nächsten Deutung, welche Erasmus selbst davon gegeben, nur das Ende bezeichnen soll, gleich dem Genius mit der umgekehrten Fackel, der eben so wenig für christliche Gräber sich schickt. Der Grenzgott aber, wo er diesseitigen Ansprüchen ein Ziel setzt, lässt doch eben daselbst ein jenseitiges Gebiet anfangen. Es

[1]) Von der erstern s. Bolzenthal Skizzen zur Kunstgesch. der mod. Medaillen-Arbeit S. 142; die andere, kleinere ist abgebild. bei Lenormant Trésor de numism. et de glypt., Méd. en Allem. Pl. XI, 2. Beide sind im K. Münzkabinet zu Berlin, die erstere in Bronze, die andere in Silber; desgleichen in der Goetheschen Sammlung zu Weimar, s. Schuchart Catal. Th. II. S. 149. n. 1213. S. 157. n. 1302.

[2]) Abgebild. in d. Beschreib. des Münsters zu Basel. Basel, 1842. fol. zu S. 14.

liegt mithin ganz in der antiken Bedeutung desselben, an solcher Stelle (wenn einmal der Allegorie Raum gegeben wird) die Bezeichnung des Grabes als einer Grenze zweier Welten und somit die Hoffnung des ewigen Lebens darin zu finden.

Weniger bescheiden ist von der mythologischen Allegorie Gebrauch gemacht an dem Grabmal des Arztes Girolamo della Torre († 1506) und seines Sohnes Marcantonio in S. Fermo zu Verona, dessen acht bronzene Basreliefs, jetzt im Louvre aufgestellt[1]), von Andrea Riccio (geb. 1480, † 1532) ausgeführt sind. Sie zeigen des Verstorbenen Leben, Tod und Unsterblichkeit mit der Götterfabel verknüpft: in dem ersten Relief, worin er als Lehrer erscheint, wird er von Minerva, Apollo und noch einer Gottheit begleitet, während die Tyche von Verona und der Flussgott der Etsch den Schauplatz seines Wirkens bezeichnen. Bei der Krankheit im zweiten Relief ist wiederum Apollo gegenwärtig, — oberhalb des Sterbebettes erscheinen die Parcen und zwar die Atropos im Begriff den Faden zu durchschneiden, während auf der andern Seite die Schicksalsgöttin ein Holzscheit, woran sein Leben hängt (wie bei Meleager), in's Feuer hält. Das sechste Relief stellt die Unterwelt vor, deren Ungeheuer Centauren, Sphinxe, Scyllen u. a., in der Mitte der Scene und zur Linken verweilen; rechts sieht man den Charon in seiner Barke, in welche die Seelen in Gestalt geflügelter Knaben sich drängen, unter ihnen auch Girolamo, der gerade den Fuss auf das Vordertheil setzt, — um zu dem Aufenthalt der Seligen überzufahren. Diesen zeigt das siebente Relief: unter Bäumen geflügelte Knaben Reigen aufführend, andere mit Flöten- und Saitenspiel oder mit Gesang beschäftigt; eine eben angekommene

[1]) Clarac Musée de sculpt. T. I. p. 467—473. Pl. XLVII—L.

Seele aber, die des Girolamo, trinkt aus dem Lethe Vergessenheit. Endlich das achte Relief enthält die Vorstellung der Fama, die über die Erde hinschwebend den Ruhm seiner Tugenden und Talente verkündigt, wobei ein Lorbeerbaum und der Pegasus an die Gunst des Apollo und der Musen erinnern [1].

An andern Gräbern tritt auch das geringe religiöse Interesse, welches hierin noch enthalten ist, zurück und es werden lediglich Talent und Anmuth durch eine heidnische Allegorie gefeiert, — wovon sich Beispiele aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich, selbst in Deutschland finden. Das Grabmal Heinrich's II. († 1559) in der Kirche der Cölestiner zu Paris zierten vormals die drei nur sehr leicht bekleideten Grazien, welche die Portraite der Catharina von Medicis, der Marquise von Etampes und der Madame Villeroi vorstellen, — ein Hauptwerk des Germain Pilon, jetzt im Louvre [2]. — Auch das Grabmal des Churfürsten Moriz von Sachsen im Chor des Doms zu Freiberg, von der Hand eines Bildhauers in den Niederlanden, auf welchem doch die vor einem Crucifix knieende Statue des Fürsten sich befindet, enthält auf den drei obersten Stufen des Sarkophags in alabasternen Statuetten zwölf weibliche die Musen und Grazien vorstellende Figuren, mit dem Ausdruck der Trauer; ausserdem ist eine Reihe von arabeskenartig gehaltenen Tritonen in Relief zu bemerken [3]. So auffallend diese Ausschmückung eines Monuments ist, welches

[1]) Bei Gelegenheit dieser Reliefs giebt Cicognara Stor. d. scult. Vol. IV. p. 302—311. einige Erläuterungen über die Vermischung christlicher und heidnischer Vorstellungen, zur Rechtfertigung des Künstlers.

[2]) Abgebild. bei Cicognara l. c. P. II. Tav. LXXXII. Clarac l. c. Pl. 359. n. 2607. Vergl. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 709.

[3]) Waagen Kunstw. und Künstler in Deutschland Th. I. S. 16. 17.

ein evangelischer Fürst, der Churfürst August von Sachsen, seinem Vorgänger errichtete, so beweiset sie eben, wie italienischer Einfluss in der Kunst hier mächtiger war, als der Geist des evangelischen Bekenntnisses, obwohl derselbe schon eine Generation früher sich mächtig erwiesen hatte, auch die Kunst zu neuen Anschauungen zu leiten.

2. Dieser Verpflanzung mythologischer Allegorieen auf Gräber geht ein Gebrauch derselben, wodurch Lebende gefeiert werden sollten, zur Seite und schon voran: gerade dadurch aber wird eine solche Ausschmückung der Grabmäler eingeleitet und zugleich die Epoche erfüllt, die zwischen Andrea Mantegna und Andrea Riccio vorhin leer geblieben ist.

Das geschieht durch Denkmünzen, welche besonders gedient haben, mythologische Vorstellungen in Umlauf zu bringen. Dergleichen finden sich zuerst in Italien: namentlich von Hierimia um 1470 eine Denkmünze auf Alphons V. († 1458), auf deren Rückseite man den thronenden König sieht, wie er von Mars und Bellona gekrönt wird [1]), von Sperandeus auf L. Carbone († um

[1]) Abgeb. bei Lenormant Trésor, Méd. Ital. P. II. Pl. XVII, 1.; s. auch Bolzenthal Skizzen S. 56. — Sie ist im K. Münzkab. zu Berlin in Bronze, im H. Münzkab. zu Gotha (Rathgeber Beschreib. der H. Gemälde-Gall. zu Gotha S. 28.), auch in der Goetheschen Sammlung zu Weimar (Catal. Th. II. S. 43. n. 27.). Die Medaille hat die Umschrift: Coronant victorem regni Mars et Bellona. — So enthält auch eine Medaille auf Friedrich von Montefeltro, Herzog von Urbino, von Clemens von Urbino, 1468, (auf der nur die Constellationen von Mars, Jupiter und Venus, nicht die Gottheiten selbst erscheinen) die Umschrift:

Mars ferus et summum tangens Cytherea Tonantem
Dant tibi regna pares et tua fata movent.

s. Bolzenthal a. a. O. S. 51. und die Abbild. bei Cicognara l. c. P. II. Tav. LXXXVI. Lenormant l. c. Pl. XVI, 1.; ein bronzenes Exempl. ist im K. Münzkab. zu Berlin.

1483), mit der Kalliope, die neben einem Springbrunnen sitzend dem Dichter einen Kranz reicht [1]). Und häufig im sechzehnten Jahrhundert, zu Anfang dessen solche Vorstellungen auch schon in Deutschland aufgenommen wurden: Apollo in Wolken, zwei Figuren wahrscheinlich Neptun und Mercurius krönend, mit der Umschrift ADSIT APOLLO, erscheint auf einer Medaille des Jacob Fugger von Augsburg vom J. 1518 [2]); Pallas und Mars mit der Umschrift ET PACI ET BELLO auf einer Medaille von Pomedello zu Ehren des Emo, Prätor von Verona, vom J. 1527 [3]), und die drei Grazien mit der Umschrift HAS HABET ET SUPERAT auf einer Medaille der Isabella, Gemahlin Kaiser Karl's V., um 1539 [4]).

Auch auf päpstlichen Medaillen sind mythologische Vorstellungen nicht ungewöhnlich. Schon bei Pius II. (1458—1464) findet sich die Vorstellung des Apollo und des an einen Baum gebundenen Marsyas [5]). Eine Medaille auf Cardinal Alidosi († 1511) zeigt den Jupiter mit dem Blitz in der Hand in dem von Adlern gezogenen Wagen auf Wolken fahrend, mit der Umschrift: HIS AVIBUS CURRUQUE CITO DUCERIS AD ASTRA [6]). Und auf einer Medaille Paul's III. vom J. 1549 ist Ganymed zu sehen, die linke Hand auf einen Adler stützend, mit

1) Lenormant Trésor, Méd. Ital. P. I. Pl. X, 1. — In Bronze im K. Münzkab. zu Berlin.

2) Lenormant Trésor, Méd. Allem. Pl. II, 2. — Ein Exempl. in Silber im K. Münzkab. zu Berlin.

3) Lenormant Trésor, Méd. Ital. P. II. Pl. XIII, 6. Bolzenthal Skizzen S. 72. — Ein Bronzeabguss im K. Münzkab. zu Berlin.

4) Luckius Syllog. numism. elegant. p. 95.

5) In der Goetheschen Samml. zu Weimar, Catal. Th. II. S. 77. n. 219.

6) Lenormant Trésor, Méd. Ital. P. I. Pl. XXXIII, 3. — Ein schönes Exempl. in Silber im K. Münzkab. zu Berlin.

einem Wassergefäss auf der rechten Schulter, wie er eine Lilienstaude begiesst [1]; dazu die Inschrift: *ΦΕΡΝΗ ΖΗΝΟΣ ΕΥ ΡΑΙΝΕΙ*, dos Jovis bene adspergit. — Welches Interesse heidnische Vorstellungen damals fanden, so dass sie auch in das öffentliche Leben eindrangen, davon zeugen jene Schaugepränge altrömischer Triumphe, welche im sechzehnten Jahrhundert zu Rom auf der Piazza Navona gehalten wurden, wie sie im Carneval des Jahres 1545 mit besonderer Pracht gefeiert sind. In dem Zuge, der unterwegs von Papst und Kardinälen in Augenschein genommen ward, erschien von jeder der dreizehn Regionen der Stadt ein von Büffeln gezogener Wagen mit bildlichen Vorstellungen: man sah unter anderm den Sieg eines christlichen Heeres über ein türkisches und die Verurtheilung der Ketzer durch ein Concilium; aber auch die Bildsäulen der Fortuna und der Cybele, die Gärten der Hesperiden und den an den Kaukasus gefesselten Prometheus [2].

Wie aber auf Medaillen die mythologischen Allegorieen zu Gunsten der Personen angewendet sind, denen zu Ehren jene geprägt wurden, und diese Gunst auch von den Kirchenfürsten acceptirt worden ist; so ist nun auch um dieselbe Zeit ein entgegengesetzter Gebrauch von mythologischen Kunstvorstellungen gemacht, da sie in den Dienst der *Polemik* gegen die römische Kirche treten.

[1] Luckius Syllog. p. 111. Cicognara Stor. d. scult. P. II. Tav. LXXXV. n. 11. Duval Monum. des arts du dessin rec. par le B. Denon T. I. Pl. LVIII, 8. Lenormant Trésor, Méd. des Papes Pl. VII, 8. Bolzenthal Skizzen S. 98. 102. — Im K. Münzkab. zu Berlin, im H. Münzkab. zu Gotha, in der Goetheschen Samml. zu Weimar (Catal. Th. II. S. 80. n. 249. 250.).

[2] Nach einer gleichzeitigen Nachricht bei Platner Beschreib. Roms III, 3. S. 374.

In dieser Hinsicht gedenke ich zunächst einer merkwürdigen Papierhandschrift in der Bibliothek zu Erlangen, geschrieben zu Strassburg im J. 1532, welche mehrere, meist ungedruckte, Schriften des Jacob Ziegler enthält, namentlich eine Streitschrift wider die Gegner der Reformation, besonders den Johann, Official zu Constanz, der zu Rom im J. 1521 sich eingestellt hatte mit dem Erbieten gegen Luther zu schreiben (wobei allerlei ärgerliche Verhandlungen aufgedeckt werden), dies auch ausführte, dann mit Oecolampadius Streit anfing, zuletzt nach Oesterreich sich wandte: die Schrift führt den Titel Marsyae, Satyri, chorus und hat zu Anfang eine Federzeichnung, welche den Midas vorstellt, auf einem Thron sitzend, zur Seite den Marsyas (das ist jener Johannes), auf einem Blaseinstrument spielend, — umher Bischöfe, Kardinäle und andere Personen.

Auch Luther hat seine Polemik mit solchen Waffen geschärft, indem er die Vorstellung heidnischer Höllengeister herbeirief, in einer eben so merkwürdigen als seltenen Schrift [1]: Abbildung des Babstum durch Mart. Luther D. Wittemberg. 1545; ausser dem Titel zehn Blätter in gross Quart, welche Holzschnitte, wie vermuthet wird von Lucas Cranach, mit lateinischen Ueberschriften und deutschen Unterschriften enthalten. Eins von diesen, das zweite Bild [2], zeigt unter der Aufschrift ORTUS ET ORIGO PAPAE wie der Papst (mit fünf Cardinälen) von dem Teufel geboren und den Furien erzogen wird: die eine säugt das Papstkind, die andere

[1]) Ein Exemplar zu Halle in der Bibl. der Kirche U. L. Fr., aufgefunden und beschrieben von Förstemann im Serapeum, herausgegeb. von Naumann, 1841. No. 3. S. 33—40.

[2]) A. a. O. S. 36 f.

wiegt es und die dritte gängelt es, wie dies auch die Unterschrift angiebt:

Hie wird geboren der Widerchrist
Megera sein Seugamme ist.
Alecto sein Kindermeidlin
Tisiphone die gengelt jn.
Mart. Luth. D.
15 45.

Luther selbst hat in einem (lat.) Briefe an Amsdorf vom 8. Mai 1545 [1]) dies Bild erläutert: er habe bei den drei Furien, die er dem Papst beigemalt, nichts anders im Sinne gehabt, als das Schrecken der päpstlichen Abscheulichkeit mit schrecklichsten Worten in lateinischer Sprache auszudrücken. „Denn die Lateiner wissen nicht, was der Satan oder Teufel ist, wie auch die Griechen nicht und alle Heiden. Daher haben sie von der Wirkung diese Namen hergeleitet: Megaera heisst von Neid und Hass, Alecto als die niemals aufhöret und nachlässet, Tisiphone heisst Rächerin des Mordes. Eben dies aber ist die Weise des Teufels, dass er neidisch das Gute hindert, unablässig das Böse treibt und den Zorn reizt, — wie auch der Papst, der Nachahmer und Affe des Teufels thut.“

Die Vorstellung von den Furien als Höllengeistern war, wie die des Charon bei Andrea Riccio und Michelangelo, längst gegeben in der christlich-didactischen Poesie. So fanden wir sie in dem encyclopädischen Gedicht des Alanus (oben S. 239.), wie sie auch bei Dante im sechsten Kreise der Hölle erscheinen auf den Thürmen der Stadt der Ketzer (s. oben S. 261.), welche in glühende Särge eingeschlossen büssen. Unter diesen Büssenden ist auch ein Cardinal Octavian degli Ubaldini, als des

[1]) Luthers Briefe von de Wette Th. V. S. 740.

Epicureismus verdächtig [1]), und am Rande des Kreises sogar ein Papst Anastasius, „den einst Photin vom graden Weg gezogen [2]).“

§. 36. Die Mythologie als selbständiges Element der modernen Kunst.

Die Vermischung christlicher und heidnischer Motive, wie sie seit der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts bemerkt wird, ist überwiegend nur ein Symptom des Strebens nach einer selbständigen Behandlung antiker, insbesondere mythologischer Aufgaben, welches sich seit derselben Epoche auch unverhüllt zeigt: es vollendet sich zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts; sein Preis war, dass ein eigenes Kunstgebiet, welches jene Aufgaben

[1]) Dante Inf. X, 120.

[2]) Ebendas. XI, 8. 9. Es ist Anastasius II. (496—498) gemeint. Nehmlich Papst Felix hatte um das Jahr 484 den Patriarchen Acacius von Constantinopel, weil derselbe mit einem Ketzer (dem Petrus Mongus, Bischof von Alexandrien, einem Gegner des Chalcedonischen Concils) in Kirchengemeinschaft sich eingelassen hatte, nicht dass er selbst der Ketzerei sich schuldig gemacht, in den Bann gethan mit der Formel, dass der Bann niemals aufgehoben werden solle. (Walch Historie der Ketzereien Th. VI. S. 910. 914—929.) Anastasius aber liess nicht nur einen Diaconus von Thessalonich, Photinus, zur Kirchengemeinschaft zu, der doch mit Acacius in derselben stand, sondern suchte auch heimlich den Acacius wieder herzustellen, woran er durch einen plötzlichen Tod verhindert wurde, — wie der Geschichtschreiber Anastasius Bibliothecarius berichtet (Walch a. a. O. S. 1036.). — Man darf diesen Photinus nicht mit dem bekannten Häretiker Photinus verwechseln, dessen Irrthümer (in der Lehre von der Dreieinigkeit und der Person Christi) auf mehreren Kirchenversammlungen, zuerst zu Antiochien im J. 344, verdammt worden sind.

umfasst, von der bis dahin kirchlichen Kunst sich abzweigte.

Dieses Ziel war vollkommen berechtigt, unbeschadet der Alleinherrschaft des Evangelium. Denn das Evangelium verträgt sich auch mit den mythologischen Ideen, so weit nicht heidnischer Wahn sie erfunden, sondern sie Reste einer ursprünglichen Wahrheit sind: es kann ihrer Darstellung durch die Kunst sogar religiöse Bedeutung zugestehen. Freilich ziemt es sich nicht, Gott Vater in der Gestalt des Jupiter zu bilden, so wenig als den Sohn Gottes, die wesentliche Weisheit, gleich der Minerva, oder den heiligen Geist in der Gestalt des Apollo. Denn das Jupiterideal ist noch nicht die Idee Gott-Vaters; doch ist es eine Stufe dazu, ein Moment dieser Idee: jene vorbereitenden Anschauungen aber werden da um so grössere Bedeutung haben, wo eine vollendete Anschauung doch unerreichbar ist. Und wie die grossen Künstler des heidnischen Alterthums, als sie jenen Idealen Gestalt gaben, gewiss von Andacht durchdrungen waren; so dürfen solche Gestalten, wie jede Darstellung eines ächt religiösen Gefühls, auch unter dem christlichen Volk noch Anspruch darauf machen, Andacht zu wecken, — das heisst unter den Gebildeten, die auf den Geist eines Kunstwerks einzugehen vorbereitet sind.

Eine umfassendere Berechtigung, als in der Sphäre des Göttlichen, haben mythologische Aufgaben in der modernen Kunst nach der menschlichen Seite, sofern die mythologischen Ideen ewig gültige Typen menschlichen Daseins enthalten, nach seinem Urbild, wie nach seinem Zerrbild. Und wenigstens das erstere nach heidnischen Vorbildern vor Augen zu stellen, darf auch die durch das Christenthum hindurchgegangene Kunst sich nicht nehmen lassen. Nachdem die Kunst im Dienst der Kirche ihren Weg vollendet hatte, schritt sie zu den Aufgaben

fort, die im Kreise wie der Natur, so des menschlichen Lebens ihr erwachsen[1], — eine Richtung, die schon vorher, selbst im Bereich kirchlicher Vorstellungen sich ankündigte, als statt christlicher Charaktere gefühlvolle Gestalten, auch Scenen aus dem Familien- und Volksleben vorgeführt wurden. Es machte das Leben Anspruch geschildert zu werden in der sinnlichen wie in der geistigen Sphäre, nach der Schönheit und Beweglichkeit der einzelnen Erscheinung, wie nach den beseelenden Ideen und den Kräften, welche die geschichtlichen Verwickelungen beherrschen. Solches aber war zum grossen Theil in dem alten Heroen- und Göttermythus ausgeprägt und in den Denkmälern des Alterthums sichtbar: es hatten diese Gebilde sammt dem Mythus den Charakter der Nothwendigkeit; dergleichen konnte nicht zum zweitenmal willkürlich geschaffen werden. So boten der Kunst, als sie der neuen Aufgaben inne ward, die mythischen Vorstellungen sich dar, die der Musen und Grazien, von Amor und Psyche, von Hercules und Prometheus und so viele andere, — zu deren Darstellung in der kirchlichen Kunst kein Raum war. Diese hätte ihre Einfalt und Würde aufgeben und ganz verweltlichen müssen, wenn sie solchen Ideen sich fügen wollte: — welche Gefahr dazu schon vorhanden war, ist zumal aus der Vermischung beider Gebiete zu ersehen gewesen. Es war also im eigenen Interesse der kirchlichen Kunst, um ihren Charakter zu bewahren, dass die weltlichen Neigungen selbständige Vertretung, mithin auch die mythologischen Vorstellungen ein eigenes Gebiet in der modernen Kunstübung erhielten.

Bei dieser Theilung der Kunst in eine heilige und profane kam es freilich auch dahin, dass die letztere nicht bloss der erstern zur Seite, sondern ihr selbst

[1]) Vergl. Rumohr Italien. Forsch. Th. II. S. 264. 392.

entgegen trat: es wurde aus der profanen Kunst eine unheilige, sofern sie sich dahin verirrte, der sinnlichen Begierde zu schmeicheln, selbst Unzucht zu predigen, — wozu der Mythus, wenn man darnach suchte und moderne Reflexion hineinspielen liess, statt im Geist der Naturreligion und, wenn man eine christliche Vorstellung hinzunehmen will, als jenseits des Sündenfalls liegend, ihn aufzufassen, reichlich Gelegenheit bot. Das war jedoch nicht eine Folge jener Erweiterung des Kunstgebiets, sondern der Verderbniss des Zeitalters, welches auch einzelne Meister der Kunst sich dienstbar machte. Auch fällt dies erst in eine spätere Zeit, nachdem jene Theilung schon durchgeführt war und die Kunst überhaupt ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte.

Von besonderem Interesse ist es, das erste Auftreten und die Verbreitung mythologischer Kunstvorstellungen im funfzehnten Jahrhundert zu verfolgen, wo die Ursachen dieser Erscheinung, welche zuletzt zusammenwirken, noch aus einander liegen und um so deutlicher sich zu erkennen geben.

Im funfzehnten Jahrhundert.

Wie die allgemeine Richtung des Zeitalters auch für die Kunst bestimmend wurde, dem klassischen Alterthum sich zuzuwenden und aus diesem Kreise ihre Aufgaben zu wählen: so waren es theils innere Gründe, welche dahin leiteten, theils wurde sie von aussen dazu veranlasst.

Die äussere Veranlassung lag in den Forderungen, welche an die Künstler gestellt wurden. Denn überhaupt ja ist der Künstler abhängig von dem Beifall, welchen seine Werke finden, von dem Verlangen, mit dem man ihm entgegen kommt. Also gingen aus dem herrschenden Interesse des funfzehnten Jahrhunderts die Aufgaben aus

der Poesie des klassischen Alterthums, aus der Heroen- und Götterfabel hervor, da die Grossen es liebten mit solchen Bildern sich zu umgeben. So wurden in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts für den ältern Lorenzo eine Pallas von Sandro Botticelli, die Geschichte Vulcans von Domenico Ghirlandajo [1]), so wie einige nackte Göttergestalten von Luca Signorelli gemalt, der auch zu Siena den Palast des Pandolfo, eines eifrigen Verehrers und Nachahmers des griechischen Alterthums, mit mythologischen Gemälden (der Geschichte des Midas, einem Bacchanal und dem Tod des Orpheus) schmückte.

Noch älter aber ist dies Interesse bei den Künstlern selber, — wie auch von selbst es sich versteht, dass eine neue Richtung in der Kunst nicht auf Bestellung zum Vorschein kommt. Denn wie gross auch jene Abhängigkeit sei, so steht doch fester die Selbständigkeit der grossen Meister, die ihren eigenen Weg verfolgend dem Jahrhundert sein Gepräge geben. Sie machten aber damals mythologische Motive sich zu eigen, da sie, an den Vorbildern der Antike zum Bewusstsein einer höhern Kunstthätigkeit erwachend, auf das Studium von Kunst und Leben der alten Welt sich hingewiesen sahen, und wie sie dieses mit Liebe umfassten, so auch den tiefsten Gehalt des antiken Lebens, den religiösen Mythus in die Phantasie, als die Geburtsstätte künstlerischer Gedanken, aufnahmen.

Dies Interesse für mythologische Aufgaben offenbart sich sowohl in der Theorie als in der Ausübung der Kunst. Jenes sieht man an dem ersten und grössten Schriftsteller über Kunsttheorie im Zeitalter seit Wiederherstellung der Kunst bis zu Leonardo da Vinci, dem

[1]) Von dem erstern im Hause der Medici, von dem letztern im Spedaletto.

florentinischen Baumeister Leon Battista Alberti (1404—1472), der ganz in den Ideen des Alterthums lebte und seine kunsttheoretischen Schriften abgefasst hat, als ob sie für Heiden bestimmt wären [1]. In seinem Tractat von der Malerei (verfasst vor 1446) nimmt er seine Beispiele von mythologischen Gegenständen her, — um die Zusammenstellung der Farben zu erläutern, von einem Tanz der Diana mit ihren Nymphen. Nicht anders in seinem Werk von der Baukunst, der Frucht seiner letzten Jahre: da untersucht er bei Erörterung des Kirchenbaus auch die Fragen für wen, wo und wie, — wobei er davon ausgeht, dass nach der Lehre der Etrusker nicht allen Göttern an jedem Orte Tempel zu errichten seien, und mit der Bemerkung schliesst, dass die der Venus, Diana, den Musen und Nymphen zu weihenden Tempel jungfräuliche Anmuth und Zartheit nachahmen, hingegen die des Hercules, Mars und der grossen Götter durch Würde imponiren müssten [2].

Uebrigens geht in der Ausführung mythologischer Aufgaben die *Sculptur* der Malerei voran. Eine Hinneigung dazu zeigt schon Jacopo della Quercia († 1424); doch kommen die mythologischen Motive bei ihm nur als Ornament vor und ordnen sich dem christlichen Gegenstande unter (s. oben S. 292.). Ghiberti (1378—1455) studirte zwar eifrig die Werke der alten Römer und sammelte selbst Alterthümer von Marmor und Bronze; aber seine Aufgaben hat er nur aus dem Kreise christlicher Kunstvorstellungen genommen. Dagegen sein

[1] Vergl. Schorn zum Vasari II, 1. S. 340—345.

[2] Alberti De re aedific. (Par. 1512. 4.) Lib. VII. c. 3. Ohne Zweifel ist an der letzteren Stelle (fol. 99. *a.*) zu lesen: ut magis auctoritatem ex gravitate, quam gratiam ex *venustate* (statt vetustate) praebeant.

jüngerer Zeitgenosse Donatello (1383—1466), der die Werke der Alten zu studiren nach Rom sich begab, auch den Herzog Cosimo von Medici veranlasste, Antiken zu sammeln, unternahm auch die Darstellung heidnischer Gegenstände. Theils waren es Restaurationsarbeiten, die in jener Sammlung ihm zufielen [1]; theils führte er selbständige Werke aus: nach antiken Kameen gearbeitet sind von ihm acht Marmorbilder im Hofe des Palastes Riccardi, welche meist Ereignisse des Heroenmythus, ausserdem den Triumph des Amor und einen vom Kampf heimgekehrten Centauren darstellen; ferner eine bronzene Statue des Mercur (falls Vasari's Deutung richtig ist) in der Gallerie, so wie eine Patera mit einem Silen und einer Bacchantin im Hause Martelli zu Florenz. Bei Antonio Pollajuolo, ebenfalls aus Florenz (1426—1498), zeigt sich der Einfluss antiker Vorbilder sehr auffallend in seiner Statue der Theologie, welche er in Gestalt der Diana bildete (s. oben S. 89.); sonst sind eigentlich mythologische Scenen (abgesehen von einigen Herculeskämpfen, die er aber gemalt hat) von ihm nicht dargestellt. An der Grenze des Jahrhunderts endlich stehen die Jugendarbeiten Michelangelo's (geb. 1474), für dessen Studien es bezeichnend ist, dass seine ersten Sculpturwerke mythologischen Inhalts sind, — seine grinsende Faunslarve und die berühmte Gruppe des Bacchus und eines Satyr, beide in der Gallerie zu Florenz.

Auch in der *Malerei* hat zuerst das Studium der Antike zur Behandlung mythologischer Aufgaben geführt, als in der Schule von Padua dasselbe zu einem wesentlichen Element der künstlerischen Bildung gemacht wurde. Der Stifter dieser Schule Squarcione (1394—1474)

[1] Namentlich wurde von ihm eine Marmorstatue des Marsyas ergänzt.

hatte auf Reisen durch Italien und Griechenland eine ansehnliche Sammlung antiker Sculpturen in den Originalen oder in Abgüssen zusammengebracht, auf die er beim Unterricht hinwies. Die Spuren davon finden sich zunächst bei dem Giacomo Bellini, dem Schüler oder vielmehr Gehülfen des Squarcione und Stifter der venetianischen Schule des funfzehnten Jahrhunderts, in einer Folge von (99) Handzeichnungen, die, jetzt im Besitz des Herrn Mantovani in Venedig, erst neuerdings bekannt geworden sind: sie scheinen zwischen 1430—1436 verfertigt zu sein [1]. Darunter sind auch einige mythologische Scenen, namentlich die Grazien, ein nackter Faun auf einem rennenden Löwen, von einem Bogenschützen und einem Reiter verfolgt, ein Silen, auf einem Esel festgehalten, und ein Zug, wahrscheinlich Bacchus mit seinem Gefolge [2]. Doch beweiset die im Verhältniss zu den Darstellungen aus der heil. Schrift und der Legende geringe Anzahl solcher Studien nach Antiken, dass die Vorliebe seines Lehrers für das klassische Alterthum auf ihn nicht übergegangen. Desto mehr zeigt sich der Einfluss jenes Studium bei dem bedeutendsten Schüler des Squarcione, dem Andrea Mantegna (1430—1506), sowohl im Stil, wie an seinen vier Evangelisten in der Kirche der Augustinereremiten zu Padua die Nachahmung antiker Marmorarbeiten von Squarcione selbst getadelt wurde, der freilich indessen mit ihm sich verfeindet hatte, — als in der Wahl der Aufgaben. Dieselben sind nicht minder aus dem klassischen Alterthum genommen, als sie kirchliche Gegenstände (Madonnenbilder, Scenen aus dem Leben Jesu u. a.) umfassen; ja die erstern haben fast das Uebergewicht zwar nicht durch Zahl, aber durch

[1]) Gaye im Tüb. Kunstbl. 1840. S. 89. 138 f.

[2]) Bl. 31. 53. 98. 94. s. Gaye a. a. O. S. 134 f.

Bedeutung der Kunstwerke, wobei auch mehr als blosse Nachahmung antiker Kunstwerke, nehmlich ein begeistertes Eingehen auf die Ideen des Alterthums sich kund giebt. An die Antike erinnern die Genien, mit denen Mantegna ein Zimmer im alten herzogl. Palast zu Mantua schmückte; aber von Interesse für die Sagengeschichte Roms zeugt der Schiffzug des Aeneas, ebenfalls eine Frescomalerei in demselben Palast, — die politische Grösse der alten Römerwelt wird in seinem Triumph des Scipio und zumal in seinem grössten Werk, dem Triumphzug Cäsars [1]), gefeiert (worin auch Götterbilder und Victorien erscheinen), — die Poesie des Alterthums in einem andern Hauptwerk mythologischen Inhalts, dem Parnass, welches ausser Apollo und den Musen nebst dem Pegasus, Mars und Venus zeigt, von Vulcan in seiner Schmiede aus der Ferne bedroht, im Louvre. Von einem ebendaselbst befindlichen Gemälde, in welchem er mythologische Motive zu einer ethischen Allegorie verwendet hat, ist schon früher (S. 308 f.) die Rede gewesen [2]).

Um dieselbe Zeit ward auch zu Florenz, nachdem daselbst Donatello als Bildhauer vorangegangen war, das mythologische Element in die Malerei eingeführt, — mit dem Unterschied, dass, während in der Paduanischen Schule, das heisst bei Mantegna, in den grösseren Aufgaben dieser Art ein geistiges und geschichtliches Interesse

[1]) Von beiden s. Waagen Kunstw. u. Künstler in England und Paris Th. I. S. 157. 383—386. und über das folgende ebendas. Th. III. S. 417.

[2]) Eine andere allegorische Darstellung, der Kampf von Meergöttern vom Neide (der personificirten Invidia) angefacht, ist unter Mantegna's *Kupferstichen* zu bemerken, unter denen noch mehr mythologische Bilder vorkommen, namentlich der Kampf zweier Tritonen, welche Nereiden auf dem Rücken tragen, und zwei Bacchanale.

vorwaltet, offenbar im Zusammenhang mit der damals in Italien für das klassische Alterthum herrschenden Begeisterung, hier zunächst mythologische Vorstellungen, die der leiblichen Schönheit und dem sinnlichen Interesse Raum geben, in den Vordergrund treten [1]. Den Anfang macht Sandro Botticelli (1437—1515) mit seinen Venusbildern: die Geburt der Venus und Venus von den Grazien bekränzt sind in der Florentinischen Gallerie, eine Venus in der Stellung der mediceischen im Museum zu Berlin (n. 1124). Auch hat er eine Pallas und einen Bacchus gemalt, die beide nicht mehr vorhanden sind. Auf seine Planetengottheiten werde ich später (§. 47.) zurückkommen. Ebenfalls mehrere Venusbilder sind von Pier di Cosimo (1441—1521) ausgeführt: ein Hauptwerk, worin auf blumenreicher Wiese Venus, an welche Amor sich schmiegt, und gegenüber Mars ruht, dessen Waffenstücke Liebesgötter forttragen, ist zweimal vorhanden, im Museum zu Berlin (n. 107.) und in S. Niccolo; aber ein Bild der Venus und des Mars mit den Liebesgöttern und dem Vulcan, so wie einige Bacchanalien von ihm mit Faunen, Satyrn und Bacchantinnen sind verschollen. Von Domenico Ghirlandajo (1451—1495) ist nur die Geschichte Vulcans zu bemerken mit vielen

[1]) Anders bestimmt Rumohr Italien. Forsch. Th. II. S. 394. den Gegensatz beider Schulen, indem er auf die Mittel der Darstellung mythologischer Figuren, nicht auf die Vorstellungen selbst sieht: die Paduaner hätten sich auf die Nachahmung des Habituellen antiker Denkmale beschränkt, wogegen die Florentiner, dieses übergehend, sich begnügt hätten durch die bekanntesten Symbole des Alterthums anzudeuten, was ihnen jedesmal der Anregung werth schien, indem bei ihnen die Hinneigung zur Fabel aus einem gewissen Bedürfniss der Allegorie entstanden sei. Mir scheint diese Ableitung für die Paduaner zu äusserlich, zumal Mantegna's Bestrebungen nicht zu erschöpfen.

nackten Gestalten, welche für Jupiter Pfeile schmieden. An der Grenze dieses Zeitalters, es überragend, steht der grosse Florentiner Leonardo da Vinci (1452—1519), von dem zwei Arbeiten seiner Jugendzeit hierher gehören: ein Medusenkopf in Oel gemalt, welcher in der Florentinischen Gallerie gezeigt wird, und eine verloren gegangene Zeichnung, Neptun auf seinem Wagen, der auf stürmendem Meer von Seepferden gezogen wird, umgeben von Winden und Meergöttern; sonst ist neben mannichfaltigen wissenschaftlichen und mechanischen Forschungen und Arbeiten seine Kunst ausschliesslich christlichen Vorstellungen geweiht mit Ausnahme einer Leda mit dem Schwan, die von ihm gezeichnet, vielleicht auch gemalt worden.

Endlich ist noch ein Zeitgenosse Leonardo's nicht zu übergehen, Francesco Francia aus Bologna (1450—1518), dessen Sinn auch vorzugsweise auf biblische, namentlich Neutestamentliche Gegenstände gerichtet war: Vasari erwähnt nur eine einzige Darstellung aus dem Kreise des klassischen Alterthums, seine Lucretia. Doch zeigt sich ein mythologisches Interesse in seinem Bildniss des Doria, der als Neptun dargestellt ist, mit dem Dreizack und einem Delphin zu seinen Füssen, freilich aus späterer Zeit vom J. 1512, in der Dresdener Gallerie. Und auch direct sind mythologische Gegenstände von ihm behandelt, wie aus einer Anzahl Kupferstiche des Marc Antonio hervorgeht, die nach Zeichnungen des Francesco Francia gefertigt sind [1]: namentlich Apollo und Hyacinth (1506), Vulcan nebst Venus und Amor, das Urtheil des Paris, Venus dem Aeneas erscheinend und andere Scenen des Heroenmythus. Es mögen aber auch diese Zeichnungen

[1]) Passavant Rafael von Urbino Th. I. S. 575.

gleich jenem Bildniss in seine spätere Zeit fallen und dem sechzehnten Jahrhundert angehören.

Auch in Deutschland zeigen sich gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts Spuren der Beschäftigung mit mythologischen Aufgaben. Von besonderem Interesse ist hier ein, wie es scheint, verschollenes Blatt von Albr. Dürer, Orpheus in einer Landschaft von wüthenden Bacchantinnen geschlagen, als die Probezeichnung, die er nach der Heimkehr aus der Fremde (1494) der Meisterschaft zu Nürnberg vorlegen musste, um in dieselbe aufgenommen zu werden [1]. Dazu kommen von demselben Datum (1494) zwei Federzeichnungen mit Dürer's Monogramm in der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien [2], in denen ein Bacchanal und ein Tritonenkampf dargestellt sind, — beide an Mantegna erinnernd [3].

In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

1. In diesem Zeitalter entscheidet sich die Bedeutung des mythologischen Elements für die neuere Kunst, und zwar ist es hier die Malerei, welche mit ihren so viel grösseren Mitteln die Sculptur überflügelnd den Ausschlag giebt.

Es kam darin das nun schon herrschende Interesse für solche Darstellungen den Künstlern entgegen, insbesondere das Streben, die Paläste mit grossen Compositionen aus der antiken Mythe zu schmücken. Dies

[1] Heller Albr. Dürer Bd. II. S. 62. Die Zeichnung war 1679 in der Sammlung Sandrarts (ebendas. S. 90.).

[2] Ebendas. S. 104 f.

[3] Auch von Holbein d. J. ist ein Tritonenkampf ebenfalls nach Mantegna, in der Bibliothek zu Basel (n. 94.), eine Zeichnung, welche wichtig ist für die Einsicht in seinen Bildungsgang, s. Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. II. S. 286.

stand im Einklang mit der Neigung, Antiken zu sammeln, welche auf jenes Streben zurückwirkte: denn für die würdigste Aufstellung derselben durfte es gelten, wenn in dem umgebenden Raum ihre Motive durch die neuere Kunst weiter ausgeführt waren. So liess der Erzbischof von Cypern die Mauern seines Gartens zu Rom mit Beziehung auf die darin aufgestellte antike Statue eines Bacchus durch Bacchanten, Satyrn, Faune und ähnliche Gegenstände von Perino del Vaga decoriren [1]).

Nichts aber beweiset mehr die Herrschaft dieses Interesse, als dass solche Vorstellungen selbst in die Klöster eindrangen, — wovon die Frescomalereien zweier Meister, die aus der Schule oder doch der Richtung Leonardo da Vinci's hervorgegangen sind, Zeugniss geben. Es sind die Malereien des Bernardino Luini in dem Kloster Casino della Pelugga zwischen Mailand und Monza, namentlich eine Satyrfamilie, welche dem Pan ein Opfer bringt und die Verwandlung der Daphne in Gegenwart des Apollo und des Peneus, — welche von da in die Sammlung der Brera in Mailand gekommen sind; ferner als Gegenstück zu der erstern Darstellung, Vulcan Waffen schmiedend, wobei die geschäftige Venus und Mars mit zwei Amorinen, in der Villa Sommariva am Comersee [2]). Noch aber sind in einem Saal des Klosters der Benedictiner-Nonnen von S. Paolo zu Parma die Malereien zu sehen, welche Correggio daselbst in den Jahren 1518 und 1519 im Auftrag der damaligen Aebtissin ausgeführt hat: an der Hauptwand Diana auf ihrem von zwei Hindinnen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrend,

[1]) Vasari Leben der Maler III, 2. S. 449.

[2]) Die beiden ersten Scenen abgebild. bei Bisi Pinacot. T. III. Tav. LXXXI. LXXXII. *bis*; der ersten und dritten Darstellung gedenkt Passavant Beitr. zur Gesch. der alten Malerschulen in der Lombardei, Tüb. Kunstblatt 1838. S. 296.

am Gewölbe in den Oeffnungen einer Laube Gruppen von Liebesgöttern und in den darunter befindlichen Lünetten Fortuna, die Grazien, Vesta den Jupiter säugend, ein Satyr und andere mythologische Gegenstände. Sehr befremdlich ist diese Ausschmückung an einem solchen Ort. Sie lässt sich nur daraus erklären, dass die Klöster nicht mehr Zufluchtsstätten für ein in Gott verborgenes Leben waren, sondern für die Weltlust die Thore weit geöffnet hatten: und deutet auf jenes Uebergewicht des heidnischen Interesse, welches die christlichen Vorstellungen selbst an heiliger Stätte verdrängte.

2. Von den Künstlern selbst gilt dies keineswegs. Das ist eben das Grosse dieser Epoche und charakteristisch für die wenigen Decennien der höchsten Blüthe der Kunst, dass die beiderseitigen Ideen, die christlichen wie die heidnischen, zugleich zu vollendeter Darstellung kamen, da sie mit gleicher Wahrheit und Liebe behandelt wurden. Die grossen Meister dieser Epoche, die Häupter der verschiedenen Schulen sind sämmtlich mehr oder weniger, ohne der Begeisterung für die christlichen Aufgaben der Kunst etwas zu vergeben, auf mythologische Aufgaben eingegangen, — ausser Correggio, dem jüngsten von ihnen, Michelangelo, Tizian und Raphael.

Von dem entscheidendsten Einfluss in dieser Richtung ist die römische Schule gewesen, an ihrer Spitze Raphael. Er hat den Mythus der modernen Kunst als wesentlichen Bestandtheil angeeignet [1]) sowohl durch Umfang und Bedeutung der Aufgaben, die er daher entlehnte, als durch

[1]) Dass Raphael die griechische Fabel recht eigentlich zu einem modernen Kunstelement umgeschaffen, wird von Rumohr hervorgehoben, Italien. Forsch. Th. II. S. 389 ff. 396. Th. III. S. 138 ff. Vergl. H. W. Schulz K. Fr. v. Rumohr, sein Leben und seine Schriften S. 54. s. auch oben S. 36.

den Geist, in welchem er sie auffasste und ausführte. Indem er im Geist der Antike die mythologischen Ideen erfasste, brachte er sie doch seinen Zeitgenossen gleich als Urbilder ihrer eigenen Ahnungen zur Anschauung, durch poetische Wahrheit der Gestalten die fernen Zeitalter verknüpfend. Darin liegt das Vorbildliche dieser Schöpfungen, deren Eindruck vervielfältigt wurde durch ihren Umfang, da nehmlich Raphael zuerst in einer Folge von Bildern die Mythen des Alterthums von dem in der Natur ausgegossenen Geist wie von dem Läuterungswege der menschlichen Seele vorführte, also die Gewalt der Idee mit dem Reiz, den die Geschichte ausübt, verband.

In seiner Schule hatten dann solche Aufgaben weitern Fortgang, — doch ohne jenes Maass und Gleichgewicht, wodurch der grosse Meister einzig dasteht. Giulio Romano führte zwar auch beiderseitige Aufgaben aus; doch sind die christlichen nicht recht kirchlich und die heidnischen nicht recht antik: was die letztern betrifft, so fehlte ihm eben so sehr die Tiefe als die Reinheit der Gesinnung, um in den Geist des Alterthums einzudringen und seine Mythen würdig zu reproduciren, denen er äusserliche und sinnliche Motive unterlegte. Polidoro aus Caravaggio dagegen sammt dem Maturino aus Florenz war ganz dem römischen Alterthum hingegeben; „keine Vase noch Statue, kein Pfeiler und kein Bild, ob ganz oder zerbrochen“, sagt Vasari, „das sie nicht nachgezeichnet und in ihren Bildern benutzt hätten“: und so kamen auch in ihren selbständigen Arbeiten überwiegend antike Scenen, namentlich aus der Geschichte Roms und dem Heroenmythus zur Darstellung. — Diese Richtung auf antike, vornehmlich mythologische, Gegenstände wurde durch die Schule Raphaels auch nach andern Ländern verpflanzt. Nach den Niederlanden durch Bernard van Orley, einen unmittelbaren Schüler Raphaels, und

Michael Coxcie, der vornehmlich durch das Studium seiner Werke sicb gebildet hatte; nach Frankreich nächst dem Florentiner Rosso durch einen Schüler des Giulio Romano, Primaticcio, der seit 1541 an Rosso's Stelle trat.

Neben der römischen hat besonders die venetianische Schule sich hervorgethan in Behandlung mythologischer Stoffe. Giovanni Bellini (von dessen Vater Giacomo vorhin schon die Rede gewesen ist), der Meister derselben in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, der aber bis in's sechzehnte thätig war († 1516), malte noch gegen Ende seines Lebens eine Götterversammlung, als Parodie behandelt, in einer Landschaft von Tizian, mit der Jahreszahl 1514 [1]). Entschieden aber war Tizian jenem Interesse ergeben, welches sich in seiner Schule erhält, bei Paris Bordone und Tintoretto, und lebhafter in der zweiten Periode dieses Jahrhunderts bei Paolo Veronese hervortritt.

In den Niederlanden ist diese Richtung neben Bernard van Orley durch Joan Mabuse vertreten, der ebenfalls aus Italien den Geschmack dafür mitgebracht hatte, freilich nicht auch den Geist und die Mittel der Darstellung: seine mythologischen Gemälde in den Gallerien zu Berlin und München sind durchaus unerquicklich. Dasselbe gilt von Franz Floris, der um die Mitte und in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts mancherlei Götterbilder beschafft hat.

Auch in Deutschland erweiterte sich in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts der Kreis der Kunstvorstellungen durch Aufnahme mythologischer Ideen, doch ohne dass sie hier eine solche Bedeutung wie in Italien

[1]) In der Sammlung des Malers Camuccini zu Rom, s. Platner Beschreib. Roms III, 3. S. 271; zuerst edirt von d'Agincourt Pittur. Tav. CXLIII.

erlangt hätten, viel weniger dass man durch sie das christliche Interesse verdrängen und den kirchlichen Charakter der Kunst schwächen liess. Dies ward nicht bloss durch den Mangel antiker Vorbilder gehindert, sondern hatte einen positiven Grund: wie hier die bedeutendsten Meister der Malerei der reformatorischen Bewegung der Kirche folgten und in der Kunst den eigenthümlich protestantischen Charakter ausprägten, so war es auch der Geist des evangelischen Bekenntnisses, der ihnen zu ihren Hauptwerken die Ideen eingab. Unter ihnen war Albrecht Dürer überdies der Antike nicht geneigt. Doch zieht sich zwischen seinen grösseren Werken eine Reihe mythologischer Bilder hin, — von denen einige aus seiner frühesten Zeit, vom J. 1494, schon vorhin (S. 329.) genannt sind. Dazu kommt (um nur aus verschiedenen Perioden solche namhaft zu machen, die mit einer Zeitangabe versehen sind) eine Federzeichnung vom J. 1503: Venus auf einem Delphin reitend mit einem Stabe in der Hand, auf welchem Amor steht, in der Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien, und eine mit Saftfarbe ausgeführte Federzeichnung: Venus, zu welcher Amor mit einem Honigkuchen vor den ihn verfolgenden Bienen sich flüchtet, vom J. 1514, in der K. K. Ambraser Sammlung; ferner ein Kupferstich der Raub der Proserpina vom J. 1516 und ein Holzschnitt die grosse Säule mit dem Satyr vom J. 1517. Das in dieser Folge von Blättern ausgesprochene Interesse dient auch zur Erklärung der früher (S. 299.) erwähnten Dürer'schen Zeichnungen vom J. 1515, welche, zum Theil mythologischen Inhalts, den Rand eines Gebetbuchs zieren. — Mehr sagten solche Aufgaben dem Sinn des Meisters der Sächsischen Schule Lucas Cranach d. Ä. zu, von dem namentlich Venus in einer Landschaft öfters gemalt ist.

3. So vielfach aber damals mythologische Gegenstände behandelt wurden, so erscheint die Auswahl derselben doch nur von beschränktem Umfang, — sofern wir zuerst vornehmlich auf Staffeleibilder und Zeichnungen sehen.

Es wurde erstens die Poesie versinnlicht durch Darstellung des *Apollo und der Musen*, womit schon Mantegna vorangegangen war. In Raphaels Stanzen, im Zimmer della Segnatura, ist als Uebergangsbild von der Theologie zur Poesie die Strafe des Marsyas und die Bekränzung des Apollo vorgestellt, als Hauptbild aber zu der personificirten Poesie der Parnass, Apollo an der Quelle Hippokrene sitzend, umgeben von den neun Musen, neben diesen die grossen antiken und italienischen Dichter. Ebenfalls in Fresco waren von Polidoro da Caravaggio am Gartenhaus des Palastes del Bufalo Pegasus und die castalische Quelle gemalt. Von Perino del Vaga aber ist eine Tafel, der Parnass mit Apollo und den Musen in der Münchener Pinakothek, so wie eine reiche Composition, der Wettgesang der Musen und Pieriden in Gegenwart des Apollo, der Minerva und der örtlichen Gottheiten, im Louvre. Desgleichen Apollo mit den Musen von Tintoretto in der Gallerie zu Augsburg.

Die Hauptmasse mythologischer Stoffe aber ist aus dem Mythenkreise der Venus und des Amor, so wie den Liebesgeschichten zumal Verwandlungen der Götter genommen. Vor allem des Jupiter. Und hier steht Michelangelo mit zwei berühmten Compositionen voran, dem *Raub des Ganymedes* und der *Leda mit dem Schwan*: gemalt sind beide Vorstellungen von Correggio und Tizian. Insbesondere der letztere Gegenstand hat wie schon in der spätern Zeit des klassischen Alterthums, so in der neuern Kunst viele und die grössten Meister beschäftigt, namentlich noch, ausser Leonardo da Vinci, Raphael, von

dem eine Zeichnung desselben vorhanden ist [1], Andrea del Sarto [2], dem sonst mythologische Aufgaben fremd sind, und Paolo Veronese. Ein eben so beliebtes Thema ist die *Danae*, welche von Correggio, Giulio Romano (ein Carton), Polidoro da Caravaggio, Mabuse (1527), Tizian, dann auch von Annibale Caracci dargestellt ist. *Antiope mit Jupiter als Satyr* ist von Correggio, Tizian (die Venus del Pardo) und in Fresco von Giulio Romano im Badezimmer des Cardinal Bibiena. Dazu kommen von Correggio Io von der Wolke umarmt [3], von Tizian die Entführung der Europa, von Giulio Romano die fünf Cartons aus der Gallerie Orleans, Jupiters Liebschaften mit der Juno, Io, Danae (eben schon erwähnt), Semele und Alcmene darstellend. — Des *Bacchus Ankunft auf Naxos* und *Bacchus mit Ariadne* hat Titian in zwei Gemälden dargestellt, später auch Guido Reni. — *Mars, Venus und Amor* ist nach einer Zeichnung von Andrea Mantegna von Marc Antonio (1508) gestochen; gemalt von Perino del Vaga, eine sehr freie Darstellung im Louvre; von Giovanni Battista, Schüler des Giulio Romano; auch von Niederländischen Meistern ist diese Scene ausgeführt, in einem Kupferstich von Lucas von Leyden (1530), in einem Gemälde von Franz Floris (1547) [4].

[1] Passavant Raphael von Urbino Th. II. S. 546. Zwei andere Compositionen desselben Gegenstandes von einem Schüler Raphaels, nicht von ihm selbst, s. ebendas. S. 486. 655 f.

[2] Ehemals in der Gallerie Orleans, im J. 1835 im Besitz des Kunsthändl. Nieuwenhuys, s. Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. I. S. 509. — Sonst ist von Andrea del Sarto aus dem klassischen Alterthum entlehnt nur noch eine Lucretia, ferner Cäsar und die tributbringende Thierwelt, ein Frescogemälde vom J. 1521.

[3] In der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 216; seine Leda ebendas. n. 218.

[4] Ebendas. n. 698.

Dahin gehört auch Venus, welche den Adonis zurückzuhalten sucht, von Tizian. — Zahllos sind die Bilder, in denen *Venus* allein oder mit dem Amor vorgestellt ist, — nur eins sei erwähnt, ein Carton von Michelangelo, Venus und Amor sich küssend, — ausgeführt von Pontormo in der K. Gemäldegallerie zu Berlin (n. 233.). In andern Gemälden ist *Amor* der Mittelpunkt: Mercur lehrt den Amor lesen, dabei steht Venus, von Correggio und von Tizian; Amor wird von den Grazien mit Köcher und Bogen ausgerüstet von Tizian; Amor den Bogen schnitzend von Parmegianino; Vulcan schmiedet die Pfeile des Amor, womit Venus dessen Köcher füllt, von Giulio Romano. — Das *Urtheil des Paris* ist dargestellt in Zeichnungen von Francesco Francia und Raphael, beide gestochen von Marc Antonio; auch in Holzschnitten von Lucas Cranach (1508) und Albrecht Dürer. — Aus dem Mythenkreise der Diana ist *Diana und Endymion*, ein Frescogemälde zu Bologna von Amico Aspertini, Schüler des Francesco Francia; aber auch *Diana, den Fehltritt der Callisto entdeckend* von Giulio Romano [1]; derselbe Gegenstand und als Gegenstück *Diana im Bade und Actäon*, ferner *Diana den Actäon verfolgend* von Tizian. — In den Niederlanden unter einem seefahrenden Volk malte man die Götter des Meeres: *Neptun und Amphitrite sich küssend* sind von Joan Mabuse [2] und Bernard von Orley dargestellt. — Eine *Venus aus dem Meer geboren* ist von Tizian. Mehrere Göttergeburten von Giulio Romano: die Geburt des Jupiter, der Diana und des Apollo, des Hercules, dazu Jupiter an der Ziege Amalthea saugend, und Juno den saugenden Hercules von der Brust reissend.

[1] Ebendas. n. 265.
[2] Ebendas. n. 648.

Raphaels Geburt der Venus aber führt auf eine andere Klasse von Malereien.

Denn solchen Zeichnungen und Staffeleibildern gegenüber, welche Göttergestalten und einzelne Scenen der Götterfabel vor Augen stellen, wie man sie auch schon im funfzehnten Jahrhundert hatte, bezeichnen jetzt einen Fortschritt in der Aneignung mythologischer Vorstellungen die Compositionen, meist in Fresco ausgeführt, welche in einer Reihe von Scenen ganze Mythenkreise umfassen. Hier ist vor allen Raphael zu nennen wegen seiner Compositionen für das Badezimmer des Cardinal Bibiena im Vatican und für die Vorhalle der Farnesina, welche das Ende des Waltens roher Naturkräfte, eine seelenvoll bewegte Natur und den Kampf und Sieg der Liebe wie auf allen Stufen des Naturlebens, so in der menschlichen Seele und in der Götterwelt in einem Cyclus von Darstellungen der Venus, des Amor und der Psyche verherrlichen. In dem Badezimmer des Bibiena: die Entmannung des Uranus, die Geburt der Venus aus dem Schaume des Meeres, Venus und Amor auf Meerungeheuern durch das schäumende Meer dahinfahrend und Venus dem Amor ihre Wunde klagend; ferner sechs Amorine mit Delphinen, Schwänen, Schlangen und andern Thieren fahrend, kurz in jedem Element, dem Wasser, der Luft und auf der Erde siegreich. Dazu kommen vierzehn Amorine mit den Attributen sämmtlicher Götter in der Farnesina, welche in zwölf grösseren Gemälden die Darstellungen aus der Fabel des Amor und der Psyche enthält. Derselbe Gegenstand ist dann auch von Giulio Romano (der in der Farnesina nach Raphaels Cartons gemalt hatte) selbständig im Palast del Te zu Mantua, so wie später von Michael Coxcie in zweiunddreissig Blättern ausgeführt. Der Conflict zwischen Himmel und Erde im Kampf mit den Giganten, auf welche Jupiter inmitten der

Götterversammlung seine Blitze schleudert, ist ebenfalls von Giulio Romano im Palast del Te zu Mantua und von Perino del Vaga im Palast Doria zu Genua dargestellt. Die Hauptvorgänge aus der Ilias liess Giulio Romano im Herzogl. Schloss zu Mantua, und sein Schüler Primaticcio in Fontainebleau die Hauptvorgänge aus der Odyssee ausführen, — aus welcher früher Baldassare Peruzzi an eiuem Hause in Rom Bilder angebracht hatte.

Ganz das Gegentheil von dieser cyklischen Behandlung antiker Mythen, welche eine historische Auffassung im grossen Styl repräsentirt, wurden zumal in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jehrhunderts die Mythen in Umgebungen eingeführt, wodurch sie entweder einen idyllischen oder einen spiessbürgerlichen Character (man kann es nicht anders nennen) erhielten. Da steigen sie aus der übergeschichtlichen Sphäre in die Landschaft und in das alltägliche Leben herab und werden zu einem *Mittel* herabgesetzt, das eine oder das andere zu heben.

Erstens nehmlich die im sechzehnten Jahrhundert sich entwickelnde *Landschaftsmalerei*, die anfangs nur in untergeordneter Stellung zur Ausschmückung geschichtlicher Scenen hervorgetreten war, nahm umgekehrt, als auch die Landschaft zur Hauptsache gemacht wurde, mythologische wie kirchliche Scenen als Staffage auf, — wodurch sie, wie es scheint, eines Zusammenhangs mit den bisher geltenden Kunstideen sich versichern wollte. Man mochte glauben, dass der poetische Reiz der Landschaft erhöht werde durch die Poesie, welche dem Mythus eingehaucht ist, und da dieser in eine Zeit hinausweiset, welche aller Geschichte vorangeht, dass von dem magischen Licht des goldenen Zeitalters, in welchem die Götter mit den Sterblichen verkehrten, einige Strahlen auf das Gemälde fallen möchten. Von der andern Seite, da die Natur heute dieselbe ist, wie in der mythischen Zeit,

wenn deren Gebilde in die Landschaft eintreten, die uns mit heimathlichen Gefühlen anspricht, so scheint der Mythus selbst dadurch der Gegenwart näher zu rücken. — In Italien wird damit durch einen Schüler Tizians, den Jacopo Bassano (1510—1592), der Anfang gemacht: — von seinem Sohn Francesco Bassano ist eine bergige Landschaft mit der Entführung der Europa, im Vorgrunde eine Viehheerde von Mercur bewacht, im Museum zu Berlin (n. 302.). Diese Richtung verbreitete sich auch nach den Niederlanden, sie findet sich zuerst bei Paul Bril (1554—1626), der mit A. Caracci zusammenarbeitete und von diesem die Staffage machen liess: so ist von ihnen ein Gemälde im Louvre, eine Landschaft mit einem Fluss, worüber eine Brücke mit Baumstämmen führt, auf welcher Diana mit einigen Nymphen erscheint [1]. Auch die grossen Landschaftsmaler des siebenzehnten Jahrhunderts haben zuweilen solche Vorstellungen zu Hülfe genommen [2], doch meist es für überflüssig erachtet, dergleichen Zierrath ihren tiefgefühlten Naturgemälden beizugeben.

[1] Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 546. Eine andere Composition von Paul Bril ebendas., eine Morgenbeleuchtung, ist mit Pan und Syrinx staffirt.

[2] Von diesen erwähne ich die hierher gehörenden Gemälde aus der K. Gemäldegallerie zu Berlin: von Nicolas Poussin eine Landschaft mit der Geschichte der Io staffirt (n. 463.); von Claude Lorrain zwei Landschaften, im Vordergrund der einen Diana, welche den neubelebten Hippolyt der Aricia wiedergiebt (n. 428.), — im Vordergrund der andern ein bacchischer Zug (n. 448.). — Beiläufig sei auch einer ebendas. (n. 383., früher Abth. I. n. 385.) befindlichen Landschaft mit Mercur und Argus gedacht, welche früher dem Gio. Francesco Grimaldi beigelegt war, jetzt unter dem Namen des Pietro Franc. Mola aufgeführt wird.

Zweitens zeigt sich die gänzliche Verkümmerung des Mythus, als er von den Niederländern der *Genremalerei* dienstbar gemacht wurde: da ist es kein Gedanke mehr, um dessentwillen man den Mythus heranholt, am wenigsten ein poetischer; sondern er dient nur als Aushängeschild, — ein Schema, in welches Vorgänge aus dem gemeinen Leben, auch Bilder aus der Naturgeschichte hineingezeichnet werden. Den Uebergang dazu macht ein allegorisches Bild von Marten de Vos (1531—1604) in der Gallerie zu Berlin (n. 704): in vornehmer Gesellschaft, an der auch Venus und Mars auf ihre Art Theil nehmen, wird Amor von einem Herrn in spanischer Tracht gezüchtigt, während eine Schaar Liebesgötter die Flucht ergreift. Ausgebildet zeigt sich diese Art bei Jan Breughel, Frans Snyders u. A.: von dem erstern ist in der Berliner Gallerie (n. 678.) eine Schmiede mit vielen Waffenstücken, wo neben mehreren Knechten auch der Herr der Schmiede beschäftigt ist, der Weib und Kind bei sich hat, das ist Vulcan mit Venus und Amor; von dem letztern ist ebendaselbst (n. 777.) Meleager und Atalanta, welches Thema gewählt ist, um zwei Jagdhunde, zwei todte Hasen und den Kopf eines Ebers anzubringen. Die Figuren des Mythus sind hier von Abraham Jansens [1]), wie in dem vorigen Fall die Göttergestalten von Hendrick van Baalen: denn bei diesen imme rmehr in's Enge gehenden Malereien liebte man die Theilung der Arbeit.

Ein solches Ende nahmen die mythologischen Motive in der neuern Kunst, nachdem man in nüchternen

1) Von Abraham Jansens u. Frans Snyders ist auch ebendas. (n. 775.) Pomona und Vertumnus mit vielen Früchten und etlichen todten Vögeln. Desgleichen von einem deutschen Künstler Adam Elzheimer Ceres hastig aus einem Kruge trinkend und von einem Knaben verspottet (n. 696.).

Allegorieen (wovon um dieselbe Zeit der grosse Wiederhersteller der Malerei in den Niederlanden Rubens ein umfassendes Beispiel gegeben hat) den darin noch liegenden göttlichen Funken hatte verkommen lassen.

B. Dämonen.

Die heidnische Mythologie enthielt zahlreiche Wesen, welche ein Zwischenreich bilden zwischen Göttern und Menschen, die Dämonen.

Dieselben erscheinen theils im Gefolge und dem Mythenkreise der grossen Götter, in welcher Beziehung auch einige im vorigen Abschnitt schon vorgekommen sind, z. B. Charon als ein Dämon der Unterwelt; theils dienen sie die Kräfte und das Leben der Natur zur Anschauung zu bringen, in welcher Beziehung wir in der Folge auf sie zurückkommen werden. Noch andere sind dem menschlichen Leben, der natürlichen, geistigen und sittlichen Sphäre des Menschen entnommen. Und von diesen, wiefern sie in der christlichen Kunst angeeignet sind, soll hier die Rede sein.

Sie theilen sich aber in solche, welche dem Menschen vertraut oder geradezu eins mit ihm sind, und in solche, welche ihm widerwärtig sind und den innern Zwiespalt desselben offenbaren: — das sind die *Genien* und die *feindlichen Dämonen*, die auch schlechthin als Dämonen bezeichnet werden. Die einen stellen das Urbild, die andern das Zerrbild des Menschen dar.

Und zwar in der Anwendung, welche die christliche Kunst von ihnen gemacht hat, unterscheiden sie sich so, dass die einen mehr auf geistige, die andern mehr auf sittliche Eigenschaften bezogen werden.

I. Genien.

§. 38.

Eine eigenthümliche Erscheinung ist der Dämon, auf den Sokrates sich berief, dass er in seinem sittlichen Leben ihm zur Seite stehe. Allgemein aber wurde im heidnischen Alterthum jedem Menschen ein Genius zugetheilt, — dessen Vorstellung zwischen einem persönlichen Gegenbilde desselben und seinem Urbilde schwankt. Im letztern Fall ist er der ideale Mensch, die beflügelte Gestalt der Seele und repräsentirt die natürlichen Gaben und geistigen Kräfte des Menschen: so ist er im Sinn der christlichen Kunst nur ein poetisches Wesen. Im erstern Fall lässt sich die Vorstellung von Genien in die von Engeln umsetzen als wirklichen aber übermenschlichen Wesen, die jedoch nach der heil. Schrift an dem Wandel der Sterblichen Theil nehmen, insbesondere von Schutzengeln, wie dieselbe in der christlichen Kirche ausgebildet ist.

Hieraus folgt schon, dass diese Vorstellungen in einander übergehen können, — welches in der That in zwei Epochen der christlichen Kunst geschehen ist. Doch sind beide, die Bilder der Engel und der Genien, wohl zu unterscheiden, wie sie denn auch neben einander bestehen, zumal wie sie nach einander in die Kunst eingetreten sind.

Denn in der ersten Zeit der christlichen Kunst sind keine Engel, nur Genien gebildet. Dann gehen im fünften und sechsten Jahrhundert beide Vorstellungen neben einander her. Später kommen nur Engel vor: es werden Genien nur ausnahmsweise vorgestellt. Bis im dreizehnten Jahrhundert auch diese Bilder des Alterthums wieder erscheinen, welche seit dem funfzehnten Jahrhundert in der christlichen Kunst ganz einheimisch geworden sind.

1. Im christlichen Alterthum.

1. Die Kirchenlehrer hatten frühzeitig Veranlassung über die Genien sich auszusprechen. Denn es wurde unter der Herrschaft des Heidenthums den Christen angesonnen, auch dem Genius des Kaisers zu opfern und bei demselben zu schwören [1]), ein Schwur, der in einer Zeit, als an die Stelle frommer Verehrung der Götter knechtische Menschenfurcht getreten war, für höher galt als selbst der bei Jupiter und allen Göttern [2]). Und als die Christen sich weigerten, Handlungen vorzunehmen, die sie für götzendienerisch erkannten, war dies den Trabanten einer despotischen Gewalt eine willkommene Gelegenheit, sie der Majestätsbeleidigung zu zeihen. Dagegen ergriffen die Apologeten das Wort. Sie wahrten den Gehorsam und die Treue der Christen gegen das Staatsoberhaupt; in Betreff der Genien aber leugneten sie, im Zusammenhang ihrer allgemeinen Ansicht von den heidnischen Göttern (s. oben §. 16.), zwar nicht deren Existenz, erklärten sie vielmehr für böse Geister: sie seien es, von denen die Besessenen gequält würden, sie hätten aber überhaupt über die nicht wiedergeborenen Menschen Gewalt, welches man an die Lehre von der Erbsünde anknüpfte [3]). In diese Kategorie wurde selbst der Dämon des Sokrates gestellt [4]).

[1]) Dies kommt zuerst vor in der Verfolgung, welche den Polycarp auf den Scheiterhaufen brachte, s. den Brief der Gemeinde zu Smyrna bei Euseb. Hist. eccles. IV, 15. ed. Burton T. I. p. 258.

[2]) Tertullian. Apologet. c. 28.

[3]) Tertullian. De anim. c. 39.

[4]) Minuc. Fel. Octav. c. 26. vergl. c. 38. Tertullian. De anim. c. 1. 39. Apologet. c. 22. 46. Lactant. Div. instit. Lib. II. c. 15. Auch Augustin. De civ. dei Lib. VIII. c. 14. giebt als seine Meinung zu erkennen, man dürfe dem Sokrates zu der Freundschaft seines Dämon nicht Glück wünschen.

So gelten also die Genien im christlichen Alterthum, als Dämonen angesehen, für gefallene Engel. Doch findet sich auch eine Spur, dass sie für gute Engel genommen wurden, oder vielmehr von beidem zusammen. Nehmlich wie die Vorstellung von den Genien nach der Zersplitterung der Gottesidee genährt wurde durch den Glauben, dass der Mensch unter einem höhern Einfluss steht und handelt; so konnte die Erfahrung, dass er nicht selten von entgegengesetzten Gewalten getrieben erscheint, zumal bei einer dualistischen Weltansicht zu der Annahme zweier Genien für jeden Menschen führen, — eine Lehre, die schon Empedokles aufgestellt hatte. Sie ging auch zu den Römern über [1]; nach einer Stelle des Servius [2] erhält der Mensch bei der Geburt zwei Genien, Einen, der zum Guten ermahnt, den Andern, der zum Bösen verführt. Diese Lehre aber findet sich angeeignet, das heisst in christlicher Form, bei einem der apostolischen Väter, dem Hermas, dessen Schrift „der Hirt" jedoch wahrscheinlich in's zweite Jahrhundert gehört; die Stelle lautet im Urtext [3]: *δύο γάρ εἰσιν ἄγγελοι μετὰ τοῦ ἀνθρώπου, εἷς τῆς δικαιοσύνης, εἷς τῆς πονηρίας.* Nun ist bemerkenswerth, dass in der alten lateinischen Uebersetzung (die allein vollständig erhalten ist, während von dem griechischen Text nur noch Bruchstücke übrig sind) das griechische *ἄγγελοι* im Lateinischen durch *genii* wiedergegeben ist: duo sunt genii cum homine, unus aequitatis et unus iniquitatis. Woraus folgt, dass man damals zwischen

1) Censorin. De die nat. c. 3. beruft sich auf den Sokratiker Euklides, dass jedem Menschen ein zwiefacher Genius beigegeben sei.

2) Serv. in Virg. Aen. VI, 743. Vergl. Ambrosch De Charonte Etrusco p. 17. not. 144.

3) Hermae Pastor. Lib. II. Mandat. VI. c. 2. in Patr. apost. T. I. p. 93. ed. Cotel.-Cleric.

Engeln und Genien überhaupt nicht streng unterschied, also auch geneigt sein konnte, aus den Genien, die man in der römischen Mythologie und Kunst so reichlich vorfand, Engel zu machen.

In diesem Sinn konnten auch in der christlichen Kunst Genien eine Stelle finden, unbeschadet des Verwerfungsurtheils über die heidnischen Genien als Dämonen. Noch mehr erklärt sich die Aufnahme dieser Vorstellung wenn man erwägt, dass sie fast nur an solchen Orten vorkommt, wo sie im heidnischen Alterthum stereotyp geworden war, auf Münzen und Grabmälern, und ganz auf dieselbe Weise. Wonach sie (sofern jene Deutung nicht eintritt) entweder als poetische Gestalten oder als ornamentale Figuren aufzufassen sind.

2. In der Kunstvorstellung der Genien macht es vornehmlich einen Unterschied, ob sie *ruhend* oder *geschäftig* gebildet sind. Scenen der letztern Art, worin die Vorstellung bedeutsamer hervortritt, sind in der altchristlichen Kunst nur ausnahmsweise zugelassen; dagegen sind die andern in ihr einheimisch geworden, die aber meist eine untergeordnete Stelle einnehmen und mehr den Charakter einer Verzierung haben.

Zunächst macht der Uebergang dieser antiken Vorstellung auf Münzen sich bemerklich, auf denen auch das Bild der Victoria bis in's siebente und achte Jahrhundert sich erhalten hat. Wie nun zuweilen zwei Victorien erscheinen, stehend einen Kranz oder Schild mit einer Votivzahl haltend; so sind auch zwei Genien vorgestellt: wie auf einem Goldmedaillon des Severus vom J. 306 [1]), so auf einem Goldmedaillon des Constans vom J. 346 [2]).

[1]) Tanini Suppl. ad Bandur. p. 233. abgebild. Tab. IV. Mit Unrecht spricht Tanini von zwei Victorien.

[2]) Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 349. abgebild. p. 231.

Eben so finden sich aber eine Victoria und ein Genius, welche einen Kranz oder Schild mit der gelobten Zahl von Jahren halten, auf Münzen des Constantius, Valentinian (I. oder II.) und Flavius Victor (s. oben S. 176.); dazu kommt ein halber Solidus des Anastasius (491—518) [1]). Und noch auf einer zu Carthago geprägten Erzmünze Justin's II. und der Sophia (566—578) sieht man zwei Genien, welche einen Schild halten, in dessen Mitte ein Stern ist [2]).

Hauptsächlich finden sich Genien in den Bildwerken christlicher Sarkophage. Eine sehr seltene Vorstellung ist ein Genius an beiden Enden der Sarkophagfronte stehend [3]), — eben so wie auf einem heidnischen Sarkophag im Pio-Clementinischen Museum [4]) zwei Genien angeordnet sind, auf die umgekehrte Fackel sich stützend, das sind Todesgenien, deren Bild mit der Hauptvorstellung zwischen ihnen, dem Schlaf des Endymion und dem Besuch der Diana bei ihm, wohl zusammenstimmt; aber auf dem christlichen Sarkophag ist er ohne Attribute gebildet.

1) Tanini l. c. p. 379: der Schild hat die Inschrift VOT PC*.

2) Tanini l. c. p. 392. Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 213. (Beide geben diese Genien für Victorien aus.) De Saulcy Essai de classif. des suit. monét. Byz. p. 27. Pl. III. fig. 4. — Drei Exemplare in der K. Sammlung zu Berlin.

3) Bosio p. 289. Aringhi T. I. p. 617. Bottari T. II. Tav. LXXXVI. Zwar ist nur an dem einen Ende des Reliefs (welches die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande vorstellt) ein Genius; aber wahrscheinlich ist die entsprechende Figur am andern Ende nur verloren gegangen. — Desgleichen ein geflügelter Knabe auf dem Fragment eines kleinen christlichen Sarkophags in der Villa Albani, s. Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 458.

4) Visconti Mus. P. Cl. T. IV. Pl. XVI. Beschreib. Roms II, 2. S. 275.

Häufig aber ist die Vorstellung zweier Genien, meist in der Mitte der Sarkophagfronte, welche eine Tafel oder ein Medaillon halten. Sie zeigen sich erstens *die Inschrifttafel haltend* (die meist unbeschrieben ist) in derselben Weise, wie sie auf antiken Sarkophagen öfters vorkommen [1]. Solcher christlichen Sarkophage sind sechs aus den römischen Katakomben [2] bekannt geworden, einer in Perugia [3], einer in Verona [4] (dessen Tafel ein Kreuz enthält), einer in Arles, zwei zu Marseille [5]. Diese Genien erscheinen sämmtlich im Knabenalter, nur auf den Sarkophagen in Arles und Verona als Jünglinge oder Männer: sie sind nackt oder fast nackt. Aber in einem Gemälde im Cömeterium des Saturninus zu Rom [6] sind die beiden Genien, welche die Inschrifttafel halten, bekleidet.

[1]) Z. B. zu Bourg-S. Andéol und zu Arles, bei Millin Voy. dans le midi de la France T. II. p. 122. Pl. XXVIII, 4. T. III. p. 562. Pl. LXI, 5, — auf beiden schwebend. Im Pio-Clement. Museum, bei Gerhard Ant. Bildw. S. 357. Taf. CX, 2.

[2]) Bottari T. I. T. XXII. XLI. T. II. Tav. L. LXXXV. (jetzt in der Villa Pinciana, in eine Mauer eingelassen). T. III. Tav. CXXXI. CXLIII. (jetzt in der Kirche S. Maria maggiore, am Fuss der grossen Treppe der Loge). Alle diese (so wie die gleich anzuführenden Sarkophage) haben eine Tafel ohne Inschrift, bis auf den Sarkophag Tav. L., dessen Inschrift aber modernen Ursprungs ist.

[3]) Abgebild. bei Bottari T. II. p. I. (als Frontispiz), s. Prefaz. p. VI.

[4]) Abgebild. bei Maffei Mus. Veron. p. 484.

[5]) Der zu Arles bei Millin l. c. T. III. p. 583. Pl. LIX, 10. (nicht n. 9., wie im Text steht); die zu Marseille ebendas. p. 173. Pl. LVIII, 5. (nicht Pl. LIX, 1., wie fälschlich im Text citirt wird) und p. 174. Pl. LIX, 3. vergl. Pl. XXXVIII, 8.

[6]) Bei Lupi Epitaph. Sever. p. 52. Tab. VIII. fig. 2. Hier ist die Inschrifttafel auch wirklich mit einer Inschrift versehen zum Gedächtniss der Metilenia Rufina und ihres Sohnes Emelius.

Zuweilen sind auch, gleichfalls nach antiken Vorbildern [1]), zwei Genien *mit dem Brustbild des Verstorbenen* vorgestellt. So sieht man auf einem Sarkophag in Mailand [2]) in der Mitte der obern Abtheilung zwei Brustbilder, Mann und Frau, in einem Medaillon, welches von Genien gehalten wird. Auch *über* dem Brustbild erscheinen sie eine Muschel, welche dasselbe enthält, zu beiden Seiten anfassend, auf einem Sarkophag aus dem Vaticanischen Cömeterium [3]).

Beide Vorstellungen zugleich zeigt ein Sarkophag zu Arles [4]), auf dessen Vorderseite in der Hauptabtheilung zu beiden Seiten des Kreuzes mit dem Monogramm Christi die zwölf Apostel erscheinen: in der Mitte der oberen Abtheilung aber wird eine unbeschriebene Tafel von zwei Genien gehalten, — während zu beiden Seiten je zwei Genien ein Medaillon halten, das eine mit einem männlichen, das andere mit einem weiblichen Brustbild, ohne Zweifel die Bilder zweier Gatten, die in dem Sarkophag bestattet sind. — Diese Knabenfiguren sind sämmtlich geflügelt, die beiden in der Mitte auch bekleidet, die vier andern haben nur die Chlamys umhängend.

[1]) Zwei Genien ein Brustbild haltend auf einem Sarkophag im Capitol. Museum, Platner Beschr. Roms III, 1 S. 149; zwei Genien über dem Brustbild des Verstorbenen, Galler. Giustinian. T. II. Tab. 96. 97. (98.) 99.

[2]) Allegranza Spiegaz. p. 52. Tav. IV.

[3]) Bosio p. 91. Aringhi T. I. p. 323. Bottari T. I. Tav. XXXVI. — Dagegen sind auf einem Sarkophag aus dem Cömeterium der h. Agnes (Bosio p. 431. Aringhi T. II. p. 167. Bottari T. III. Tav. CXXXVII.) statt dessen über den Brustbildern zweier Gatten zwei weibliche Figuren, bekleidet und ohne Flügel, vorgestellt, — von denen Bottari vermuthet, dass sie zwei eheliche Tugenden bedeuten mögen.

[4]) Millin l. c. T. III. p. 548. Pl. LXV, 3.

Zu diesen meist stehend [1]) gebildeten Genien kommen endlich auf christlichen Grabmälern noch geflügelte, nackte Figuren, welche *schwebend* dargestellt sind, zu zweien *einen Kranz haltend.* So erscheinen in einem Wandgemälde des Cömeterium der Priscilla [2]) über dem Bilde des guten Hirten zwei Genien, welche in der einen Hand einen Palmzweig halten, mit der andern die Enden eines Gewindes fassen, in dessen Mitte eine Rose ist. Und auf einem Sarkophag in der Metropolitankirche zu Aix [3]), auf welchem Christus zwischen den zwölf Jüngern dargestellt ist, sieht man in der obern Abtheilung dreimal zwei Genien, welche einen Kranz halten.

Die Aufnahme dieser geflügelten Knabenfiguren in dem Bildwerk christlicher Gräber geht augenscheinlich von dem Herkommen des Heidenthums aus, mochte man sie nun bloss als Verzierung beibehalten oder einen Gedanken ihnen leihen, indem man entweder mit dem künstlerischen Typus auch die heidnische Vorstellung annahm, oder diese Vorstellung von Genien in die von Engeln hinüberspielen liess. Bei dem Namen oder dem Bilde auf einem Grabmal Engel anzubringen, welche für die Beschauung der Ueberlebenden das Gedächtniss des Verstorbenen aufrecht erhalten, den Gedanken konnte auch die christliche, rein aus dem Christenthum schöpfende Kunst auffassen, und sie durfte sich versprechen, durch die Ausführung dem Gefühl des christlichen Beschauers wohl zu thun. Und jene schwebenden Gestalten mit den Kränzen, womit die vollendeten Gerechten gekrönt werden,

[1]) Schwebend nehmlich sind nur vorgestellt die beiden Genien mit der Inschrifttafel in dem Cömeterium des Saturninus und die beiden Genien, welche die Muschel mit dem Brustbilde halten.

[2]) Bosio p. 503. Aringhi T. II. p. 257. Bottari T. III. Tav. CLXII.

[3]) Millin l. c. T. II. p. 269 sq. Pl. XXXVII, 2.

machen noch mehr den Eindruck, einer ursprünglich christlichen Idee anzugehören.

Doch einen Unterschied zwischen diesen Genien und den Engeln stehen zu lassen, wird man dadurch genöthigt, dass in der ganzen Klasse jener Denkmäler, auf denen Genien so häufig sind, Figuren, die sicher für Engel erkannt werden könnten, nehmlich in geschichtlichen Scenen aus der heiligen Schrift, fast gar nicht vorkommen, und wo sie erscheinen, anders als die Genien, durchaus bekleidet und erwachsen gebildet sind. Dasselbe gilt von ihrer Darstellung in den Mosaiken der Kirchen, in denen seit dem fünften Jahrhundert (zuerst unter den noch erhaltenen Mosaiken in S. Maria maggiore in Rom um 440) Engel vorgestellt sind, — wie dies im folgenden Bande näher nachgewiesen werden wird.

Aber auch dort finden sich Bildwerke, welche den Uebergang von den Genien zu den Engeln anschaulich machen: namentlich in den Mosaiken von S. Vitale zu Ravenna [1]) um 533 sind geflügelte Figuren, welche schwebend zu zweien eine runde Scheibe (einmal mit zwei sich schneidenden Kreuzen, zweimal mit einem Kreuz und den Buchstaben *A Ω*) halten, ganz in der Weise jener einen Kranz haltenden Genien auf einem christlichen Sarkophag, aber bekleidet vorgestellt.

Und ähnliche Vorstellungen sind in einigen Elfenbeinreliefs dieser Zeit enthalten. Eine der Elfenbeintafeln [2]) in dem Deckel eines Evangeliarium der K. Bibliothek zu Paris, welche von Lenormant in's vierte Jahrhundert oder später, von Waagen in's sechste Jahrhundert gesetzt

[1]) Ciampini Vet. Monim. P. II. Tab. XIX.—XX. XXI.

[2]) Lenormant Trésor de numismat. et de glypt. Rec. de basrel. et d'ornem. T. II. Pl. XI. fig. 1.

werden [1]), enthält zu beiden Seiten zwei geflügelte Figuren, schwebend, mit flatterndem Gewande, die einen Eichenkranz halten, worin ein griechisches Kreuz. Und auf dem eben dort befindlichen Diptychon [2]) des Consul Anastasius vom J. 517 sieht man oben das Brustbild des Kaisers Anastasius in einem Medaillon, welches von zwei geflügelten, nur mit einer kurzen Tunica bekleideten Genien oder Engeln gehalten wird, — womit die vorhin (S. 347.) angeführte Goldmünze des Anastasius zu vergleichen ist.

Uebrigens erinnern jene Figuren auf dem Elfenbeindeckel zu Paris, wie in den Mosaiken zu Ravenna noch mehr an die antike Vorstellung von *Victorien*, wie dieselben auch in Bildwerken des christlichen Alterthums nachgebildet sind (s. oben S. 173.).

3. Seltener ist die Vorstellung *geschäftiger Genien* auf altchristlichen Denkmälern. Zuweilen nehmlich geschieht es, ebenfalls vornehmlich auf Sarkophagen, dass die *Handlung* idealisirt wird, Bilder des Lebens in Ernst und Scherz, der Thätigkeit in Wissenschaft und Kunst vorgeführt werden: da sind es auch ideelle Wesen, jene geflügelten Knabenfiguren, ohne Individualität und ohne Costüm, welche als Personen der Handlung eintreten.

Während aber in andern, gleich zu erwähnenden Fällen auch die ganze Handlung von heidnischen Denkmälern herübergenommen ist, erscheint in einer eigenthümlich biblischen Verknüpfung, auch anders gebildet, ein Genius auf einem merkwürdigen Sarkophag aus dem frühesten christlichen Alterthum, der erst neuerlich bei dem Wiederaufbau der Basilica S. Paolo f. l. m. zu Tage

1) Lenormant l. c. p. 5. Waagen Kunstw. und Künstler in Paris S. 699.

2) Lenormant l. c. T. I. p. 11. Pl. XVII.

gefördert ist [1]): derselbe ist mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament geschmückt, von denen die erste, als eine grosse Seltenheit auf Denkmälern dieser Klasse (vergl. oben S. 66.), die Erschaffung der Eva zeigt. In der zweiten Gruppe sieht man Adam und Eva und zwischen ihnen eine weibliche Figur in langem Gewande, welche in der Rechten Aehren, in der Linken ein Böckchen hält, — wie ähnlich auf drei Sarkophagen, die bei S. Sebastiano in Rom ausgegraben sind [2]), eine männliche Figur in langem Gewande zwischen ihnen steht, dem Adam Aehren, der Eva ein Lamm darreichend. Man hat in dieser Scene eine Hindeutung erkannt auf das Geschäft des Ackerbaues und des Wollspinnens, welches dem Adam und der Eva als Fluch der Sünde zugefallen (obwohl das Lamm oder Böckchen auch eine andere bedeutsamere Auslegung zulässt): die Person aber dürfte, da sie auf dem erstern Sarkophag weiblich gebildet ist gleich einer Hore (wie diese mit denselben Attributen auf Sarkophagen des Alterthums öfters vorkommt) [3]) für einen allegorischen Genius zu halten sein [4]), der eben jenes Geschäft andeuten soll.

Antiken Sarkophagen entnommen aber ist die Vorstellung von spielenden und streitenden Genien, — beides ein Bild der Jugend, ihrer Spiele und Kämpfe, überhaupt

[1]) Beschrieben von Abeken im Tüb. Kunstblatt 1838. S. 238.

[2]) Bottari T. II. Tav. LXXXIV. LXXXVIII. LXXXIX; der zweite im christl. Museum des Vatican.

[3]) Eine Hore in dem für christlich gehaltenen Wandgemälde eines römischen Cömeterium, s. oben S. 203 f.

[4]) Mit dem Verf. der Beschreibung des neu entdeckten Sarkophags; — früher hat man die Figur mit den Aehren und dem Lamm für Gott Vater in Gestalt des jugendlichen Heilandes genommen. Ich werde auf diese Sarkophage wegen der Symbolik ihrer Bildwerke im folgenden Bande zurückkommen.

des heiter und thätig bewegten Lebens, dem der Verstorbene eben noch angehörte, welches er aber nach den in den Mysterien genährten Hoffnungen des spätern Heidenthums auch jenseits fortsetzt. Die erstere findet sich auf einem Sarkophag aus dem Palast Rondanini [1]) und zwar als Hauptvorstellung: in der Mitte ist eine Inschrift; zur Rechten sind vier nackte geflügelte Genien, links drei Genien, von denen nur der zunächst der Inschrift stehende Flügel hat, — zwei der letztern haben ein Stäbchen in der Rechten und neben sich einen Reifen [2]) (wenn es nicht vielmehr eine Kugel oder ein Ball, pila, ist), die auf der andern Seite lassen von einer geneigten Fläche Ringe herablaufen. Diese Reliefs enthalten allerdings keine Spur des christlichen Bekenntnisses; aber nach der in der Mitte befindlichen Inschrift: „hier ruht Artemidora in Frieden" [3]) kann man in Betracht des eigenthümlich christlichen Sprachgebrauchs kaum umhin, dieselbe für eine Christin (wenn nicht für eine Jüdin) zu halten [4]).

1) Guattani Monum. antichi ined. per l'anno 1786. Magg. Tav. III. p. 41—45. Vergl. Raoul-Rochette Monum. inéd. T. I. p. 235. not. 1.

2) Von diesem Spiel s. Panofka Bilder ant. Lebens S. 16. Taf. X. n. 8.

3) ἐνθάδε | κοιμᾶται | Ἀρτεμιδώ | ρα ἐν εἰ | ρήνῃ.

4) Raoul-Rochette zwar (Deux. Mém. sur les antiq. chrét. p. 27.), indem er in Abrede stellt, dass diese Formel ein Kennzeichen des Christenthums sei, erklärt der antiken Kunstvorstellung wegen das ganze Monument für heidnisch. Nun ist allerdings der Ausdruck *κοιμᾶσθαι*, *dormire*, *requiescere* auch auf heidnischen Denkmälern gebräuchlich, — s. über requiescere de Vita Thes. antiq. Benevent. p. 294. Orelli zu n. 4492. T. II. p. 299. und n. 4493. 4494; besonders gehört hierher ein Zeugniss Tertullian's, der den Heiden vorhält (De testim. anim. c. 4.): cui gratiam debes, ossibus et cineribus ejus refrigerium comprecaris et ut bene requiescat apud inferos cupis: — obwohl er auf christlichen Denkmälern einen tiefern, ja erst

Andrerseits sind die Genien der Palästra vorgestellt auf einer nur bruchstücklich erhaltenen Sarkophagplatte aus dem Cömeterium der Agnes [1], welche in der Mitte die Brustbilder zweier Gatten enthält und sich als christlich erweiset durch die Vorstellung von dem Gespräch Christi mit der Samariterin. Unterhalb dieser Brustbilder nehmlich sieht man einen Hahnenkampf unter den Auspicien zweier Genien: ein Genius hält einen Hahn am Fuss, dem ein anderer Hahn auf den Kopf tritt, während ein hinter diesem stehender Genius ihn anzutreiben scheint [2].

einen wahren Sinn erhält, das Ruhen aus Offenb. XIV, 13. und das Schlafen aus 1 Cor. XV, 21. Die Formel *in pace* aber, deren Anwendung auf Verstorbene schon aus dem Alten Testament stammt (Weish. IV, 7. Sirach XLIV, 14.), die aber durch das Neue Testament höhere Weihe erhalten hat (s. Joh. XIV, 27. Coloss. III, 15. 1 Thessal. V, 23.), ist den Christen besonders eigen, — s. eine Sammlung christlicher Grabschriften mit derselben bei Bottari Scult. e pitt. sagr. T. III. p. 116—118; sie scheint ihnen selbst ausschliesslich zuzukommen. Dass sie auch auf heidnischen Denkmälern vorkomme, hat zwar schon Guasco behauptet, Mus. Capit. Inscript. T. III. p. 152. cf. p. 245., aber nicht bewiesen. Das Gegentheil behauptet Morcelli Opp. epigr. T. II. p. 77. und Cardinali Iscriz. Velit. p. 204. Auch Orelli zu n. 104. und zu n. 4282. (vergl. zu n. 4490.) nimmt die Formel quiescit in pace und bloss in pace für ein Kennzeichen des Christenthums. Jedenfalls hat der Ausdruck κοιμᾶσθαι ἐν εἰρήνῃ die Vermuthung für sich, christlich zu sein.

[1] Bosio p. 431. Aringhi T. II. p. 167. Bottari T. III. Tav. CXXXVII.

[2] Eine Abbildung bloss dieser Scene giebt auch Aringhi Roma subterr. T. II. p. 614. und d'Agincourt Scult. VIII, 18. Nach dieser Abbildung Aringhi's urtheilt Münter Sinnb. H. I. S. 55., das Bild enthalte nichts, was seinen christlichen Ursprung wahrscheinlich mache: — er hat eben versäumt, die Sarkophagplatte zu berücksichtigen, der jene Scene angehört, und deren christlicher Ursprung nach dem oben Bemerkten unzweifelhaft

— Dergleichen Scenen nun, das heisst streitende Hähne [1], wie überhaupt Bilder des Kampfes sind auf heidnischen Sarkophagen nicht selten: aber auch die Hähne sammt den Genien finden sich auf antiken Denkmälern [2], besonders Gemmen [3]. Namentlich auf einem Sarder ehemals zu Florenz im Museum Buonarroti's [4] reicht ein Genius einem Hahn, vor dem ein anderer Hahn zu Boden liegt, einen Palmzweig hin. Und auf einem Glase aus dem Cömeterium des Callistus [5] sieht man zwei kämpfende Hähne und auf beiden Seiten zwei Genien, von denen der eine einen Palmzweig über ihnen hält: dieses Glas zeigt keine Spur des christlichen Ursprungs, wofür am wenigsten die Ueberschrift pie zeses d. h. trinke, so wirst du leben, gelten kann, die zwar auch auf christ-

ist. Von jener Vorstellung, den kämpfenden Hähnen mit den Genien, spricht auch Raoul-Rochette Trois. Mém. sur les antiq. chrét. p. 190.

[1] Auf einem Cippus im Louvre b. Clarac Musée de sculpt. Pl. 254. n. 582; auf einem Cippus im Mus. Chiaramonti, s. Beschreib. Roms II, 2. S. 73. n. 544; auf einem Aschengefäss im Pio-Clement. Museum, ebendas. S. 257. n. 37.

[2] Zwei kämpfende Hähne, bei jedem ein Genius, von denen der eine schon einen Palmzweig für seinen bald siegreichen Hahn bereit hält, an der einen Seite des oben (§. 27, 1.) besprochenen Sarkophags zu Tortona. Zwei Hähne, die von zwei Knaben zum Kampf angetrieben werden, auf einer Sarkophagplatte im Louvre, b. Clarac Musée de sculpt. Pl. 191. 200. Ein Hahn, von seinem Herrn geführt, ergreift selbst mit seinem Fuss einen Siegeskranz, während der andere Amorin, der seinen im Kampf gebliebenen Hahn im Arme trägt, trauernd sich wegwendet, auf einem Grabstein im Museum des Lateran, s. Brunn im Tüb. Kunstblatt 1844. S. 327.

[3] S. bes. Clarac l. c. T. II. p. 624.

[4] Gori Mus. Florent. T. I. p. 152. Tab. LXXVI. fig. 8.

[5] Boldetti Osservaz. sopra i Cimiteri p. 216. fig. 2.

lichen Denkmälern vorkommt, aber ursprünglich heidnisch ist [1].

Auch einige Malereien hat das christliche Alterthum aufzuweisen mit Genien, die in Bewegung und Thätigkeit sind. In einem Wandgemälde des Cömeterium der Agnes [2]) sieht man in der Mitte eines Bogens einen Hirsch, zu beiden Seiten auf einander zuschreitend einen Genius mit einem Stab auf den Schultern und einem Korb mit Früchten. Dies Bild erinnert an die im Alterthum wie bei den Christen geltende Sitte, die Gräber mit Blumen zu schmücken. Noch mehr tritt es in eine Reihe mit der Darstellung von Genien, die mit der Weinerndte beschäftigt sind. Woran sich gewissermaassen die Genien der Jahreszeiten anschliessen. Beides Vorstellungen, die auf christlichen Denkmälern mehrmals erscheinen (s. §. 28. S. 209 ff. und unten §. 50.).

Sehr interessant sind mannichfache Scenen von Genien in einem Miniaturgemälde der Wiener Handschrift des Dioscorides. Dasselbe ist kreisrund und abgetheilt durch zwei in dem Kreise beschriebene, in einander geschobene Quadrate: das dadurch entstandene grosse Achteck enthält das Hauptbild, die Juliana, Tochter des Olybrius, mit allegorischen Figuren (s. unten §. 58, 2.). In den acht äusseren Feldern aber, deren Malereien auf blauem Grunde jedoch meistens verlöscht sind, erscheinen nackte, geflügelte Knaben, beschäftigt, so viel man noch erkennen kann, mit Ausübung der Künste, namentlich der Archi-

[1]) Münter a. a. O. scheint den christlichen Ursprung des Glases für augenscheinlich zu halten dieser Inschrift wegen; s. dagegen über dieselbe Buonarroti Vasi di vetro p. 206.

[2]) Bosio p. 443. Aringhi T. II. p. 181. Bottari T. III. Tav. CXXXIX.

tectur, Sculptur, Malerei [1]). Uebrigens enthält das ganze Bild kein einziges christliches Kennzeichen, wozu auch in einem Werke, wie des Dioscorides, keine Veranlassung war; doch gehört es in eine christliche Zeit, den Anfang des sechsten Jahrhunderts; auch war ohne Zweifel die Juliana Christin, wie ihr Vater Olybrius, auf dessen Münzen christliche Symbole sich finden.

4. Noch im Zeitalter Karls des Grossen kommen solche Nachklänge des Alterthums vor. Ein auf seine Veranlassung entstandenes Evangeliarium aus Soissons, jetzt in Paris [2]), dessen Miniaturen mannichfache antike Motive zeigen, enthält ein Gemälde mit zwei Säulen von blauer Farbe, welche in Weiss mit zierlichen Ranken und bacchischen Genien geschmückt sind. Sie dienen also nur zur Verzierung; wogegen ebendaselbst in einem Gemälde, welches den auf Wolken thronenden Christus darstellt in einem blauen Rund, dieses von zwei Engeln getragen wird.

2. Seit der Wiederherstellung der Kunst.

Wie in der altchristlichen Kunst ein Uebergang gemacht wurde von Genien zu Engeln, jene Vorstellung aber um so mehr zurücktrat, je weiter man von dem klassischen Alterthum sich entfernte: so kam seit der Wiederherstellung der Kunst die Vorstellung von Genien wieder zum Vorschein und ward um so geläufiger, je mehr man auf das Vorbild der Antike zurückging, —

[1]) S. Lambec. Comment. bibl. Vindob. Lib. II. p. 221. ed. Kollar. Passeri Exposit. in Monum. sacr. eburn. a Gorio ad thes. vet. diptych. P. IV. reserv. p. 61. 62. — Die Nachweisung der Abbildungen jenes Gemäldes s. unten §. 58, 2.

[2]) K. Bibl. Suppl. lat. n. 686. s. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 239.

bis dahin, dass man den umgekehrten Uebergang machte, die Engel in der Gestalt von Genien zu bilden.

Ja es lassen sich an der Geschichte dieser einzelnen Vorstellung die allgemeinen Epochen der neuern Kunst deutlich unterscheiden, da dieselben bedingt sind durch das Studium und den Einfluss der Antike, dessen verschiedene Stufen in der Folge von Darstellungen jenes Gegenstandes sichtbar werden. Schon die Namen derer, welche bei dieser Darstellung vorzugsweise betheiligt sind, deuten den Entwickelungsgang an: Cimabue, Donatello, Mantegna, Raphael.

1. Es bezeichnet erstens einen entscheidenden Moment in der Entwickelungsgeschichte der christlichen Kunst, als man in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts auf die Darstellung von Genien zurückkam. Cimabue ist es, bei dem wir die antike Vorstellung zuerst wiederfinden, — und zwar der christlichen gegenübergestellt, in seinen Malereien in der Ober-Kirche S. Francesco zu Assisi [1]). Von den fünf Haupträumen der gewölbten Decke des Langschiffs enthält der erste über dem Chor in seinen vier Dreiecken die Bilder der vier Evangelisten, — die vier Dreiecke des dritten Raums enthalten die Bilder Christi, der Maria, Johannes des Täufers und des Franciscus. Eine interessante Parallele nun gewähren die Verzierungen in den untern Winkeln dieser Dreiecksfelder. In den erstgenannten Dreiecken: ein Engel, der eine Vase auf seiner Schulter trägt: aus ihr wachsen zu jeder Seite drei Blätter hervor, welche alsdann andere Stängel und Ranken und Blätter aus einander hervortreiben; zwischen den Blättern findet sich

[1]) Beschrieben von Fr. K(öhler) Anfänge der italien. Kunst, IV. Cimabue, Tüb. Kunstbl. 1827. No. 34. S. 135. vergl. No. 40. S. 159.

als eine Blume ein Engelskopf eingeschlossen. Ganz anders die Einfassungen des letzterwähnten Hauptraums: die bekleideten Engel im ersten Gewölbe sind hier zu nackten Genien geworden, die Engelsköpfe zwischen den Blättern in Blüthenkelche, geflügelte Basiliskenköpfe und dergleichen verwandelt; Genien schwingen sich an den Blumenranken auf oder pflücken Früchte oder sie lauschen in den Kelchen der Blumen. — Gerade diese Figuren geben einen Fingerzeig über eine der Quellen, aus der dieser Meister für die Erneuerung der Malerei geschöpft hat: sie sind der Antike entnommen. Sie zeugen aber auch von seiner künstlerischen Besonnenheit, da er nur in Beiwerken die Phantasie frei walten lässt, in denen sie die Gegenstände christlicher Verehrung umspielen. So hat schon er das Vorbild gegeben, wie weit eigenthümliche Vorstellungen der antiken Kunst in Bildern, die einen christlichen Gegenstand und eine kirchliche Bestimmung haben, Aufnahme finden mögen.

In seine Zeit noch fallen auch die Mosaiken, mit welchen Jacob Torriti die Tribune zweier Hauptkirchen Roms, S. Giovanni in Laterano (1291) und S. Maria maggiore (beendigt 1295) schmückte [1]: die ganze Breite des Vordergrundes nimmt der Jordan ein, auf dessen Wellen Schwäne und Böte mit Menschen sich bewegen, an dessen Ufern zwischen Blumen und Vögeln Kinder spielen; — da sind auch geschäftige Genien im Wasser wie am Ufer dargestellt. Diese Mosaiken enthalten noch andere mythologische Vorstellungen, namentlich Flussgötter und den Phönix, und zeichnen sich durch eine reiche Symbolik aus, — zunächst der Jordan ist Symbol der Taufe — weshalb wir öfter auf sie zurückkommen werden.

[1]) Abbild. von Knapp b. Bunsen Die Basiliken des christl. Roms Taf. XLVI. XLVII.

Ebenso sind von besonderem Interesse die allegorischen Malereien, welche Ambrogio di Lorenzetto im öffentlichen Palast zu Siena wahrscheinlich im J. 1337 in Tempera ausführte, da sie mehrfache Ueberlieferungen aus der Antike und zahlreiche Personificationen, darunter auch Genien, enthalten: neben einer männlichen Figur in kaiserlichem Ornat sieht man die verschiedenen politischen Tugenden in weiblicher Gestalt, das sind ausser den vier Haupttugenden Pax und Magnificentia; oberhalb des Fürsten aber drei fliegende Genien, nach den Beischriften Glaube, Liebe, Hoffnung (die sonst in der Regel auch in weiblicher Gestalt vorgestellt werden), so wie zwei Genien zu seinen Füssen [1]).

Mit dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts beginnt dann eine zusammenhängende Reihe von Vorstellungen, wodurch die Genien in der christlichen Kunst ganz einheimisch werden: solches erfolgt in der Steigerung, dass sie zuerst nur als Verzierung dienen, dann in allegorischer Bedeutung Aufnahme finden, endlich als wirkliche Wesen Engel vorstellen sollen. — Die Sculpturwerke aber gehen hierin den Gemälden voran.

Am Anfange des Jahrhunderts steht Jacopo della Quercia mit einem Basrelief: drei nackte Flügelknaben ein Blumengewinde haltend, jetzt in der Florentinischen Gallerie, ursprünglich eine Seite am Sockel des Grabmals, welches er für die Illaria del Carretto, Gemahlin des Gebieters von Lucca verfertigte [2]) (vergl. oben S. 292.). Vornehmlich führte dann Donatello solche Vorstellungen in die Kirchen ein: an der Marmorkanzel zu Prato vom J. 1435 singende und musicirende Kinder, an der Bronze-

[1]) Rumohr Italien. Forsch. Th. II. S. 104. E. Förster Beitr. zur neuern Kunstgesch. S. 182 f.

[2]) Abgeb. b. Cicognara Stor. d. scult. P. II. Tav. III.

thür zu Padua musicirende Flügelknaben mit der Chlamys oder in einer kurzen Tunica [1]), unter der einen Orgel in S. Maria del Fiore zu Florenz einen Kranz tanzender Genien [2]), wohl vor 1438 gearbeitet.

2. Seit dieser Zeit kommen nun Genien häufig vor, insbesondere an Grabmälern als Träger des Wappens oder der Inschrifttafel. Je zwei Genien mit dem Wappen des Papstes und mit den päpstlichen Schlüsseln sieht man auf den beiden Bronzethüren der Peterskirche, die von Antonio Filarete um 1444 unter Eugen IV. verfertigt sind [3]). Ebenso am Grabmal seines Vorgängers, des Papstes Martin V. (✝ 1431), in der Laterankirche über der Figur desselben zwei Genien einen Kranz mit seinem Wappen haltend [4]). Zwei Genien bei der Inschrifttafel finden sich an den Grabmälern des (im J. 1446 verstorbenen) Cardinals Giacomo Tebaldi in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom, und der Barbara Ordelaffi in S. Girolamo zu Forli, beide vom J. 1466 [5]). Wiederum zwei Genien bei dem Wappenschilde an dem Mausoleum der beiden Söhne Carl's VIII. und der Anna von Bretagne, in einer Kapelle der Kathedrale zu Tours, aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts [6]). Eine Mannichfaltigkeit solcher Bildwerke zeigt das Grabmal des Prälaten Daniele Birago in der Kirche della passione in

1) Cicognara Stor. d. scult. P. II. Tav. IX.

2) Rumohr Italien. Forsch. Th. II. S. 284. 289. 298.

3) Auch in einem Document dieses Papstes vom J. 1439 enthält die Initiale E sein Wappen und das von Burgund von Genien getragen. S. oben S. 295.

4) d'Agincourt Scult. XXXVIII, 6.

5) Das erstere abgebild. b. Mastraca Altars, tabernacles and sepulcr. monum. 1843. fol. Pl. XXI; das andere b. Cicognara l. c. P. II. Tav. XVII. T. IV. p. 266.

6) du Sommerard Les arts du moyen âge, Album, Série V. Pl. XXIV.

Mailand, ein Werk des Andrea Fusina vom J. 1495 [1]), an welchem Genien die Inschrifttafel haltend und andere, welche ein Gewinde tragen, angebracht sind. — Auch an einem Tabernakel in der Kirche S. Cosimato zu Rom sind unten an den beiden Pfeilern zwei Genien mit den Wappen des Cardinals Lorenzo Cibo dargestellt, wogegen an der hintern Wand über der h. Jungfrau zwei schwebende Engel erscheinen [2]).

Im sechzehnten Jahrhundert breitet sich die Vorstellung von Genien in kirchlichen Sculpturen weiter aus, wenn sie auch ferner nur die Hauptvorstellung umspielen. So sind an der Bronzethür der Sakristei in S. Marco zu Venedig, einem Werk des Jacopo Sansovino, welches in den beiden Hauptfeldern Christi Grablegung und Auferstehung enthält, dazwischen in einem Streifen und ringsumher in der Einfassung, ausser den Evangelisten und andern Vorstellungen, zehn Paare meist nackter Flügelknaben gebildet [3]). Besonders reich aber ist das Sebaldus-Grab von Peter Vischer mit Genien verziert, deren schon früher (S. 298.) gedacht ist. — Eine eigenthümliche Erscheinung sind zwei nackte, ungeflügelte Knaben mit der umgekehrten Fackel in der Hand zu beiden Seiten des Wappens auf dem Grabmal dreier Grafen von Nassau-Saarbrücken vom J. 1559 in der Kirche zu St. Arnual [4]), welches unten in dem Hauptfelde die Figuren derselben

[1]) Cicognara l. c. P. II. Tav. XLIX. T. IV. p. 386. Auch zwei Medusenhäupter sind daran vorgestellt, s. unten §. 38.

[2]) Platner Beschreib. Roms III, 3. S. 659.

[3]) Cicognara l. c. P. II. Tav. LXXII. du Sommerard l. c. Série II. Pl. XIX.

[4]) Chr. Wilh. Schmidt Die Grabmäler des Hauses Nassau-Saarbrücken zu St. Arnual, Saarbrücken u. Ottweiler. Trier, 1846. Taf. III. Vergl. oben S. 347.

enthält: da kommen also die Todesgenien des Alterthums wieder zum Vorschein.

Nicht weniger, wenn auch etwas später, ist in der *Malerei* von jener Vorstellung Gebrauch gemacht. Gewissermaassen als ein Uebergang von der Bildhauerei zur Malerei ist es anzusehen, wenn Genien in einem Gemälde als Sculpturverzierungen vorkommen, — wovon eine Handschrift aus der Zeit wo nicht von der Hand Memlings in der K. Bibliothek zu München [1]) ein Beispiel giebt: bei der Darstellung Christi im Tempel sind auf Pfeilern zwei nackte geflügelte Knaben vorgestellt, welche ein Gewinde halten, — wogegen die Engel in den Miniaturen dieser Handschrift stets bekleidet erscheinen.

In zusammenhängender Reihe nun findet sich in der kirchlichen wie in der weltlichen Malerei die Vorstellung von Genien seit Mantegna. Von ihm selbst sind im alten Herzogl. Palast zu Mantua in einer Tribune des sogenannten Brautzimmers liebliche Genien in mehreren Gruppen, und über einer Thür desselben gar heitere, festliche Genien mit Schmetterlingsflügeln, welche eine Inschrifttafel tragen, vom J. 1474 [2]). Besonders die letztere Anordnung kommt, wie schon früher in der Sculptur, so jetzt in der Malerei häufig vor. In der Handschrift einer lateinischen Uebersetzung des aristotelischen Buchs von den Thieren, welche in der Vaticanischen Bibliothek aufbewahrt wird, mit Malereien im Stil des Sandro Botticelli, hat das Titelblatt eine Einfassung von Arabesken, worin zwei Genien das Familienwappen Sixtus IV. (1471 — 1484) halten, dem das Buch zugeeignet ist [3]).

1) Cim. 41. (Schmeller Allg. Auskunft etc. S. 32.), ehemals V. *a*. 8. in 8°. Bl. 98. *b*.

2) Schorn zum Vasari II, 2. S. 291. Anm. 25. Vergl. oben S. 326.

3) Platner Beschreib. Roms II. 2. S. 359.

In einer italienischen Handschrift vom J. 1481, welche das Leben des Francesco Sforza enthält, in der K. Bibliothek zu Paris sind in dem Frontispiz des Werks unter dem Bildniss des Francesco vier Genien mit den Wappen der Sforza, — die wenigstens in der Zeichnung dem Leonardo da Vinci beigemessen werden [1]). Demnächst hat Raphael dies Motiv aufgenommen. Im Zimmer della Segnatura des Vatican (wo er das Mittelbild der Decke von Soddoma mit dem Wappen des Papstes, von Genien gehalten, stehen liess) hat er seinen vier allegorischen Deckenbildern, der Theologie, Philosophie, Poesie je zwei, der Jurisprudenz vier Genien beigegeben, welche Tafeln mit einer lateinischen Inschrift halten [2]). Desgleichen sind neben seinem Jesaias in der Kirche S. Agostino zu Rom bei einer Tafel mit griechischer Dedication zwei Genien, mit einem Laub- und Fruchtgewinde umschlungen, — nach denen von einem Schüler Raphaels zwei Knaben als Schildhalter des Wappens Julius II. in einem Zimmer des Vatican gemalt sind [3]). Auch brachte Perino del Vaga in der Kirche S. Trinita de' Monti zwischen den kolossalen Gestalten des Jesaias und Daniel zwei Knaben an mit dem Wappen des Cardinals Lorenzo Pucci, in dessen Auftrag er diese Malereien ausführte [4]). Vielleicht von einem Schüler des Giulio

[1]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 368.

[2]) Passavant Raphael von Urbino Th. I. S. 139. 145. 147. 161. Th. II. S. 111 f.

[3]) Ebendas. Th. II. S. 136—138. — Auch eine merkwürdige Pergamenthandschrift vom J. 1516 mit einer Rede des Palonius Marcellus an Kaiser Maximilian De restituenda Italiae salute, im Besitz des Herrn von Reider in Bamberg, enthält zu Anfang derselben (Bl. 2. *a.*) zwei nackte Flügelknaben als Wappenträger.

[4]) Vasari Leben der Maler III, 2. S. 453.

Romano, dem Giulio Clovio sind die Malereien eines lateinischen Gebetbuchs in der K. Bibliothek zu München [1]), dessen Titelblatt zwei nackte Flügelknaben als Wappenträger enthält. — Dieselbe Weise findet sich in deutschen Malereien, namentlich in dem Jenaer Evangelistarium von Lucas Cranach (1507), wie schon oben erwähnt ist, und in einem Bamberger Antiphonarium vom J. 1546 [2]).

Ebenfalls nur zur Verzierung dienen die Genien, mit denen man es liebte auch am Rande christlicher Darstellungen die Arabesken zu beleben, — wie z. B. in mehreren florentinischen Miniaturen aus dem letzten Viertel des funfzehnten Jahrhunderts zu ersehen ist, dem Gebetbuch mit Malereien des Sinibaldi vom J. 1485 und dem Breviarium des Königs Matthias Corvinus vom J. 1492, jenes in München (s. oben S. 295.), dieses in der Vaticanischen Bibliothek [3]).

Selbständiger ist die Vorstellung eines Genius, mehr in die Mitte des Bildes eintretend, in einem Gemälde aus der Sammlung lateinischer Lobgedichte auf Julius II. (1503—1513) und seinen Neffen in derselben Bibliothek; es ist eine ganz weltliche Scene, die hier vorgeführt wird, componirt nach antiken Ideen, — der Triumph Julius II. nach der Einnahme von Bologna: auf einer Quadriga, deren Rosse ein nackter Flügelknabe lenkt, erscheint der Papst gleich einem römischen Imperator, gefolgt von gefesselten Gefangenen, ihm gegenüber die

[1]) Cim. 48. (Schmeller Allg. Ausk. S. 33.), ehemals V. *a*. 10.

[2]) Ms. Ed. 1. 28. bei Jaeck Beschreib. der öffentl. Bibl. zu Bamberg Th. I. S. 13. n. 70.

[3]) d'Agincourt Pittur. Tav. LXXIX. fig. 3. Platner Beschreib. Roms II, 2. S. 361. — Ebenso in der vorhin erwähnten Vatic. Handschrift des aristotelischen Buchs von den Thieren, d'Agincourt Pittur. LXXVI, 3.

personificirte Stadt Jerusalem, die ihn um Hülfe anruft [1]).

Dagegen sieht man auch Genien in allegorischer Bedeutung am Rande christlicher Malereien, mit diesen in innern Zusammenhang gebracht. Vor allem in den Loggiengemälden Raphael's, in denen Alttestamentliche Ereignisse mit kämpfenden Genien bedeutsam eingefasst sind; so haben auch in Albrecht Dürer's „christlich-mythologischen Handzeichnungen“ vom J. 1515 die dort häufig erscheinenden Genien mehrmals zu dem biblischen Text eine sinnige Beziehung. — Insbesondere hat man diesen Flügelknaben, wie sie anderswo als Schildknappen verwendet sind, edlere Instrumente in die Hand gegeben, nehmlich die Werkzeuge der Passion, und so mit ihnen Vorstellungen aus dem Leben Jesu eingefasst. Als solche erscheinen sie bei Mantegna auf dem Rande eines Gemäldes, dessen Mitte Maria mit dem Kinde einnimmt, in der Gallerie zu Berlin (n. 27.), desgleichen bei Lucas Cranach am Rande einer Kreuzigung in dem Jenaer Evangelistarium [2]).

Merkwürdigerweise aber sind in einem Seitenstück zu dieser Kreuzigung aus den Genien Engel geworden: die Jenaer Handschrift der Festepisteln nehmlich, welche mit jenem Evangelistarium für den Churfürsten Friedrich den Weisen verfertigt worden, hat auch zu Anfang ein grosses Bild, eine Grablegung, an dessen Rändern geflügelte Figuren vorgestellt sind, ebenfalls zum Theil mit Passionswerkzeugen, jedoch sämmtlich bekleidet, als Engel.

[1]) d'Agincourt Pittur. Tav. LXXX. Platner a. a. O. S. 362.

[2]) Von den hier erwähnten Malereien Raphael's, Dürer's und Cranach's s. oben S. 296. 299. 298.

3. Von besonderem Interesse ist es, wenn in einem und demselben Gemälde Genien und Engel vorkommen, woraus sich die Bedeutuug der erstern, wie sie mit den Engeln in Gegensatz, aber auch in Parallele gebracht sind, ableiten lässt.

Sie werden aber den Engeln gegenübergestellt (abgesehen von dem Fall, da sie nur als Verzierung gelten) [1]) nicht nur in allegorischer, sondern auch in geschichtlicher Bedeutung.

Eine geschichtliche Existenz haben sie, wenn sie als Wesen einer Religion, die einst herrschend war, dann dem Christenthum gewichen ist, aufgefasst und so jenen prophetischen Frauen, die an der Grenze beider Religionen stehen, zur Seite gestellt werden. Das zeigt sich in einer Handschrift der K. Bibliothek zu München mit den zwölf Sibyllen [2]), deren Bild in der Regel durch zwei Säulen eingerahmt ist: an diesen sind zweimal, bei der Sibylla Libica und der Agrippa (Bl. 2. *b*. 9. *b*.), nackte, geflügelte Knaben, auch ist ein solcher bei der Delphischen Sibylle an ihrem Sitz (Bl. 10. *b*.) vorgestellt. — Wie nun Sibyllen und Propheten, als Repräsentanten des Heidenthums und Judenthums, die aber auf das Christenthum hinweisen, häufig (und so auch in der eben genannten Handschrift) neben einander gestellt sind; so finden sich auch in deren Begleitung Genien und Engel, einander gegenüberstehend, — eine Unterscheidung, die namentlich Michelangelo beobachtet hat in den Deckengemälden der Sixtinischen

[1]) So enthält in einer für Papst Paul III. im J. 1542 verfertigten Psalmodie ein Miniaturbild, welches die Schöpfung von Sonne und Mond vorstellt, nebst der gegenüberstehenden Seite in den Randmalereien zwölf Engel und vier Genien symmetrisch-arabeskenartig angeordnet, s. Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 395.

[2]) Cim. 44. s. unten §. 43.

Kapelle (um 1510): dort sind bei den Propheten meist Engel, bei den Sibyllen meist Genien angebracht.

In allegorischer Bedeutung sieht man die Genien den Engeln gegenübergestellt, wenn die letztern in geschichtlich-biblischen Scenen vorkommen, während jene in ihrer Geschäftigkeit dazu dienen, einen Gedanken zu veranschaulichen, ein Motiv des Bildes weiter auszuführen. So erscheinen sie in einem Holzschnitt von Albrecht Dürer [1]) und in einem darnach gearbeiteten Steinrelief im Louvre [2]): es ist eine Ruhe in Aegypten, worin bei der Maria, die an einem Spinnrocken sitzt, zwei Engel stehen, geflügelte Figuren, erwachsen und bekleidet; neben dem Joseph aber, der mit Zimmerarbeit beschäftigt ist, sind fünf Flügelknaben, nur mit einer kurzen Tunica angethan, welche die Späne sammeln, — zwei andere kommen hinzu, der eine mit einem länglichen Kreuz in der Linken. Desgleichen in dem Jenaer Evangelistarium mit Malereien von Lucas Cranach, von denen ausser dem mehrfach erwähnten Hauptbilde auch die Randmalereien anderer Blätter und die kleineren Bilder, welche die Initialen schmücken, sehr beachtenswerth sind; hier kommen zweimal in einem und demselben Gemälde neben Engeln Genien vor: erstens nehmlich bei der Verkündigung (Bl. 9. *b.*) in der Initiale I erscheint der Engel (wie stets in den Gemälden dieser Handschrift, z. B. auch der Engel am Grabe Christi Bl. 12. *b.*) erwachsen und bekleidet, am Rande aber in Arabesken sieht man als Allegorie der Menschwerdung Christi die Jagd des Einhorns, welches zu einer Jungfrau sich flüchtet [3]), dabei nackte Flügelknaben, der eine als

[1]) Heller Albr. Dürer Bd. II. S. 649. n. 94.

[2]) Ebendas. S. 278. Abgebild. bei Lenormant Trésor etc. Basr. et ornem. T. II. Pl. XLIV. Clarac Musée de sculpt. Pl. 229 *bis*. n. 95.

[3]) Von dieser Symbolik wird im folgenden Bande näher die Rede sein.

Jäger hat vier Hunde an der Leine, der andere mit einem Speer in der Hand stösst in ein Horn. Etwas anders ist es, wenn bei Darstellung der Geburt Christi (Bl. 5. *a.*) ebenfalls in der Initiale I, worin musicirende Engel zur Seite sitzen, nackte Flügelknaben bei dem nackten Christkinde knieen: denn da liegt die Vermuthung nahe, dass es nicht allegorische, sondern wirkliche Wesen, dass es wenn auch in Geniengestalt Engelknaben sind, welche den neugeborenen Heiland umgeben.

4. In der That sind auch nicht selten in dieser Zeit die Engel geradezu, gleich Genien, als nackte Flügelknaben vorgestellt.

Den Uebergang sieht man sehr deutlich in der venetianischen Schule. Während bei Antonio Vivarini um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in einer Anbetung der h. drei Könige, zu Berlin (K. Gemäldegallerie n. 5.), die Engel nach dem frühern Typus in langen Gewändern erscheinen; sieht man sie bei Santa Croce, Schüler des Giovanni Bellini, als Flügelknaben, aber bekleidet, — in einem Gemälde über dem Christuskinde schwebend mit den Passionswerkzeugen, in einem andern bei der Krönung der Maria theils mit Blumen in den Händen, theils musicirend (Ebendas. n. 24. 33.). Bei Moretto aber, Schüler Tizian's, sind sie als nackte Flügelknaben vorgestellt: in einer Anbetung der Hirten sechs Engel, welche ein Spruchband halten mit gloria deo in excelsis, also die Menge der himmlischen Heerschaaren (Luc. II, 13.), es sind mithin gewiss Engel und nicht Genien gemeint; desgleichen in einem Gemälde Maria mit dem Kinde, wobei Johannes und die h. Anna, vom J. 1541 (Ebendas. n. 187. 197.). — Merkwürdig ist ein Bild der römischen Schule, von Cotignola: eine Vermählung der Maria im Tempel, vom J. 1516, im Vorgrunde eine Sibylle und ein Prophet, jeder von einem Engel begleitet, oben der

heilige Geist in Gestalt einer Taube, welche fünf Engel zwischen sich haben, sämmtlich nackte, geflügelte Knaben (Ebendas. n. 290.) [1]).

Dieselbe Gestalt der Engel findet sich in der Dürerschen Schule: sie erscheinen so in einem Gemälde des Schwanenordens von Hans Burgmair; worin man Maria mit dem Kinde erblickt, von zwei Engeln gekrönt [2]), und in einem Altargemälde der Sebalduskirche in Nürnberg (an der nördlichen Wand des Chors), dem Hauptwerk des Hans von Kulmbach [3]) vom J. 1513: das Mittelbild stellt gleichfalls Maria mit dem Kinde vor, von zwei Engeln gekrönt, zu ihren Füssen fünf musicirende Engel, sämmtlich als geflügelte Knaben, leicht bekleidet [4]).

Endlich gedenke ich noch eines Bronzewerks von Peter Vischer, der Gedächtnisstafel für Henning Goden (✝ 1521) im Dom zu Erfurt: unter einem Bogen die Krönung der Maria von Gott Vater und dem Sohne, die neben einander sitzen, zwischen ihnen in der Höhe der heil. Geist; rechts zu den Füssen Gott-Vaters zwei Engel, und auf jeder Seite in den Zwickeln des Bogens ein musicirender Engel, sämmtlich als nackte Flügelknaben gebildet.

[1]) Ebenso erscheinen sie in einem Gemälde von Joan Mabuse, Christus in der Herrlichkeit, in der Münchener Pinakothek, Kab. VI. n. 98., sowie in einem Gemälde des Giacomo Francis, Maria als Himmelskönigin, vom J. 1525, in der Berliner Gallerie n. 287.

[2]) Heideloff Ornamentik des Mittelalters H. IX. Pl. 7. fig. *a.* S. 28.

[3]) S. über dasselbe Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. I. S. 231.

[4]) Als nackte Flügelknaben erscheinen die Engel auch in einem Gemälde „in der Art des Joh. Schoorel", einer Kreuzigung in der Pinakothek zu München, Kab. V. n. 94.

Für diesen Uebergang von Engeln zu Genien findet sich auch hier im Reformationszeitalter eine *Parallele in der Literatur*, ebenso wie wir es zu Anfang aus der nachapostolischen Zeit im Hirten des Hermas gesehen haben. Castellio nehmlich, Rector in Genf, seit 1552 Professor der griechischen Sprache in Basel († 1563), stellte sich in seinem Hauptwerk, der lateinischen Uebersetzung der heiligen Schrift (zuerst Basel 1551) [1], die Aufgabe, in klassischem Latein den Text der Bibel wiederzugeben: er wollte auch denen, die um des angeblich barbarischen Stils willen das Wort Gottes vernachlässigten, dasselbe in die Hände bringen. In dem Streben nach Reinheit der Diction aber setzte er auch an die Stelle der Ausdrücke von eigenthümlich christlichem Gepräge, die aus dem Griechischen in das kirchliche Latein übergegangen sind, die entsprechenden ächt lateinischen Wörter, wodurch die Uebersetzung zuweilen unverständlich, selbst profan wurde und die Reinheit des christlichen Gedankens Schaden litt. So ist namentlich statt *angelus* fast durchgängig *genius* gebraucht. Nur zu Anfang des Matthäus (I, 20. II, 13. 19.) ist einigemal domini angelus beibehalten; in der Geburtsgeschichte Jesu bei Lucas aber wird überall genius gesagt, bei der Verkündigung: mense autem sexto missus est a deo genius Gabriel, bei den Hirten auf dem Felde: ecce domini genius astitit, die Hirten gingen nach Bethlehem, ubi ab eis discesserunt in coelum genii (Luc. I, 26. II, 9. 15.). So heisst es auch in der Warnung Christi, den Kleinen kein Aergerniss zu geben: scitote enim, eorum genios in coelis semper aspicere faciem patris mei, qui in coelis est (Matth. XVIII, 10.). Ferner als Christus am Oelberg betet: apparuit ei genius de coelo, qui eum confirmaret (Luc. XXII, 43.). Und in der Auferstehungs-

[1]) Ich benutze die Ausg. Basil. 1554. fol.

geschichte: ecce magnus terrae motus, genius enim domini de coelo degressus venerat avolutum lapidem (Matth. XXVIII, 2.). Ebenso steht lotio für baptisma, respublica für ecclesia [1]), vates und vaticinari für propheta und prophetare [2]). Es wurde dieser Uebersetzung deshalb eine affectirte Eleganz der lateinischen Sprache zum Vorwurf gemacht, ja dass sie in's Heidnische gerathen sei: Beza eröffnete in seinen Anmerkungen zum N. T. (1556) den Angriff gegen Castellio, worauf später (1562. 1563) darüber eigene Streitschriften zwischen beiden gewechselt wurden [3]). Einige Ausstellungen erkannte Castellio an, namentlich das Unpassende des Ausdrucks genius (sowie lotio, respublica), daher er schon in der Ausgabe von 1556 [4]) statt derselben die kirchlichen Ausdrücke, welche jenen hatten weichen müssen, (angelus, sowie auch baptisma, ecclesia) wiederherstellte; wogegen er in andern Fällen, z. B. bei vates und vaticinari, bei dem Stil seiner ersten Uebersetzung beharrte.

II. Feindliche Dämonen.

Mancherlei dämonische Gestalten hat das heidnische Alterthum hervorgebracht, zumal durch Verbindung der menschlichen und der Thiergestalt, um theils die rohe,

1) Z. B. Matth. XXI, 25: lotio Johannis unde erat? Matth. XVIII, 17: quod si eos non audierit, dicito reipublicae, quod si ne rempublicam quidem audierit etc.

2) Z. B. Matth. XI, 13: omnes enim vates atque lex ad Johannem usque vaticinati sunt.

3) Vergl. Richard Simon Hist. crit. des vers. du N. T. p. 276. 279. 281.

4) Das ist die letzte Ausgabe, die er selbst verbessert hat. In der hiesigen Königl. Bibliothek ist (ausser der von 1554) die Ausg. von 1573, ex Castalionis postrema recognit., — aus welcher jene Restitution auch zu ersehen ist.

ungebändigte Naturkraft, welche auf das ihr preisgegebene menschliche Leben zerstörend wirkt, theils die Triebe wider die sittliche Ordnung als selbständige Mächte vor Augen zu stellen.

Insbesondere ist die Vorstellung von Dämonen der letztern Art von der spätern christlichen Kunst angeeignet und in kirchlichen Kunstwerken einheimisch geworden: es erscheinen namentlich Sirenen, Centauren und Satyrn als verneinende Mächte in der *sittlichen* Sphäre. Und zwar wird der Satyr in persönlicher Geltung aufgefasst als Bild des Satan; Sirenen und Centauren aber haben allegorische Bedeutung: sie sollen die Versuchungen und Gefahren dieser Welt zeichnen, — die erstern die Lockung, die andern die Gewalt.

Andererseits erscheint eine allegorische Figur, ebenfalls aus menschlicher und Thiergestalt zusammengesetzt, welche die Macht des Bösen in der *natürlichen* Sphäre repräsentirt: das ist das fürchterliche Haupt der Gorgo. Schon von der ältern christlichen Kunst ist dieses Bild benutzt; doch kommt es überhaupt nur ausnahmsweise vor.

Von diesen allegorischen Vorstellungen soll hier zuerst die Rede sein.

§. 38. Dämonen als Mächte des Todes und der Sünde.

Das Medusenhaupt.

Ganz gewöhnlich sah man auf heidnischen Grabmälern das Haupt mit den Schlangenhaaren einfach oder doppelt [1]: da stand es als ein Bild des Schreckens und

[1]) Ein runder Schild mit Medusenhaupt von zwei Genien gehalten an der Front eines Sarkophags aus der Villa Borghese im Louvre, Clarac Musée de sculpt. Pl. 192. n. 493. T. II. p. 787. und

der versteinernden Gewalt des Todes; oder auch das Medusenhaupt zwischen Schwänen [1], als nächtliches Mondzeichen zwischen den Vögeln des Apollo.

In die Sphäre christlicher Kunstvorstellungen herübergenommen zeigt sich dasselbe in einem Deckengemälde des Cömeterium an der Via Latina [2], welches in der Mitte das Bild des guten Hirten und umher vier Alt- und Neutestamentliche Scenen in einem Kreise enthält. Jenseits dieses Kreises an jeder Seite des viereckigen Bildes sind zwei Delphine angebracht (um derentwillen dies Gemälde schon oben S. 223. erwähnt ist), in den vier Ecken aber ist ein bekränztes Haupt, von welchem zwei Schlangen

mehrerer Sarkophage im Vatican. Museum, Beschreib. Roms II, 2. S. 32. n. 10. S. 141. n. 50. S. 154. n. 85. Ein Medusenhaupt auf einer Graburne im brittischen Museum, Anc. marbl. P. V. Pl. XI. fig. 4.; auf einem Grabstein im Lateran. Museum, Brunn im Tüb. Kunstblatt 1844. S. 327.; auf mehreren Grabsteinen im Louvre, Clarac Pl. 250—253. n. 521. 409. 559. 307. — Ein Medusenhaupt an den beiden Querseiten des früher besprochenen Sarkophags zu Tortona, s. oben S. 201., — sowie eines Sarkophags zu Ferrara, s. Thiersch u. A. Reisen in Italien Th. I. S. 318 f. Zwei Medusenköpfe an der Front eines Sarkophags im Vaticanischen, desgleichen im Lateran. Museum, Beschreib. Roms II, 2. S. 109. n. 50. Brunn a. a. O. S. 322. Zwei Medusenköpfe (nebst zwei Löwenköpfen) zur Sonderung der Figuren auf einem spätrömischen Sarkophag von rundlicher Form aus Villa Albani in Dresden, Becker Augusteum Bd. III. S. 35. Taf. 113—115. und auf dem Markt zu Bolsena, Gerhard Ant. Bildw. S. 361. Taf. CXII, 2.

1) Auf einem Cippus im Museum zu Neapel, Gerhard u. Panofka Neapels ant. Bildw. Th. I. S. 61 f.; zu Rom in der Villa Ludovisi und im Palast Corsini, Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 582. III, 3. S. 605; im Louvre, Clarac Musée de sculpt. Pl. 254. n. 582.

2) Bosio p. 307. Aringhi T. II. p. 25. Bottari T. II. Tav. XCI. Vergl. Raoul-Rochette Trois. Mém. sur les antiq. chrét. p. 202.

ausgehen. Es scheint jedoch zweifelhaft, ob diese vier Medusenköpfe bedeutungsvoll im antiken Sinn, als Grabeszeichen, dahin gesetzt sind. Vielleicht ist man in der Aufnahme derselben nur einer alterthümlichen Gewohnheit gefolgt, in keiner weiter reichenden Absicht, als dass sie nur zur Verzierung dienen sollen, — wozu die Vorstellung auch im heidnischen Alterthum verwendet wurde.

Sonst kommt das Medusenhaupt unter den Kunstvorstellungen des christlichen Alterthums nicht weiter vor. Und auch in der mittelalterlichen Kunst scheint diese Vorstellung keinen Eingang gefunden zu haben.

Zwar findet sie sich auf einigen Stoschischen Gemmen, die zur Klasse der Abraxassteine gerechnet werden, — auf einem Chalcedon, welcher über dem Medusenhaupt die sieben griechischen Vocale enthält, und auf einem Karneol, dessen Rückseite die Hekate-Bubastis sehen lässt [1]); aber diese Gemmen zeigen keine Spur, dass sie aus dem Christenthum, von irgend einer christlichen Secte ausgegangen seien.

Andererseits findet sich ein menschliches Gesicht umgeben von Schlangen mit einer Beschwörungsformel auf einigen Gemmen, die wahrscheinlich christlichen Ursprungs sind, sowie auf einem im J. 1821 bei Tschernigow gefundenen Goldmedaillon (mit dem Namen des Basilius, vermuthlich Wladimir I.), welches gewiss christlich ist; aber jene Vorstellung hat keine Aehnlichkeit mit dem Medusenhaupt, ist überhaupt nicht auf ein antikes Bild zurückzuführen, sondern auf die Schilderung des Satan in der Apocalypse. Sie wird also bei der Symbolik des Teufels (im folgenden Bande) zu erörtern sein.

Dagegen ist in der neuern Kunst zuweilen das Medusenhaupt nach antiker Weise auf christlichen Grabmälern

[1]) Im Museum zu Berlin, Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. IX. n. 104. 105. S. 452.

gebildet. Namentlich von Andrea Fusina auf dem Grabmal des Prälaten Daniele Birago vom J. 1495 in der Kirche della passione in Mailand, welches ausser Genien (wesshalb es schon vorhin S. 362 f. vorgekommen ist) zwei Medusenhäupter zeigt. Auch zwei Reliefs aus dem sechzehnten Jahrhundert, welche das Ansehen einer Sarkophagfronte haben, im Louvre [1]), enthalten über einem Gewinde ein Medusenhaupt, zu beiden Seiten Löwenköpfe, — wie diese Zusammenstellung, die Meduse als Mondzeichen gegenüber den Sonnensymbolen, auch auf antiken Sarkophagen gegeben ist.

Abgesehen von dieser Bedeutung ist seit derselben Zeit auch das Medusenhaupt, wie andere Wesen der Fabel, in einer rein künstlerischen Absicht vorgestellt worden. Schon früher war von Leonardo da Vinci ein solches Bild in Oel gemalt [2]), eine Jugendarbeit, — wie er sich damals auch einen Scherz daraus machte, auf einem Schild eine andere schreckhafte Composition von Thiergestalten zu malen, ein Ungeheuer, „welches dieselbe Wirkung hervorbringen möchte, wie man ehedem vom Haupt der Medusa erzählt.“ [3])

Sirenen.

1. Nicht selten ist auf Denkmälern des klassischen Alterthums, auf Vasen [4]), Urnen [5]), Lampen [6]), Gem-

[1]) Clarac Musée de sculpt. Pl. 229.

[2]) Wie oben S. 328. erinnert ist.

[3]) Vasari Leben der Maler III, 1. S. 12. — Von andern Darstellungen der Medusa in der Fabel des Perseus s. unten §. 41, 5.

[4]) Vor allem auf einer griechischen Vase aus Canino, Monum. ined. d. Instit. di Corrisp. archeol. T. I. Tav. VIII. Und auf mehreren etruskischen Vasen, eine bei Raoul-Rochette Monum. inéd. T. I. Pl. LXI, 1; von andern s. ebendas. p. 376.

[5]) Eine römische Urne mit griechischer Inschrift ehemals in der Villa Albani, jetzt verschollen, Winckelmann Werke Bd. V. S. 271.

[6]) Eine Lampe zu Paris im Kab. des Königs, abgebild. bei Raoul-

men [1]) und in Mosaiken [2]) der homerische Mythus vorgestellt: das Schiff des Ulysses bei den Sirenen vorbeifahrend. In diesem Mythus ist einerseits der Zauber ausgesprochen, mit dem ihr Gesang alle Menschen, die ihn hörten, fesselte, — andererseits die Gefahr hervorgehoben, die eben deshalb den Vorüberschiffenden drohte, und die Folge angedeutet, dass so vielen, deren verwesendes Gebein die Sirenen umgab, ihr Gesang zum Todesgesang geworden war.

Die letzte Bedeutung ist weiter bei den Griechen ausgebildet, da die Sirenen zur Unterwelt in Beziehung gesetzt wurden: als Leichensängerinnen und Dienerinnen der Persephone werden sie bei Euripides [3]) angerufen. Das ist aber wahrscheinlich auch der ursprüngliche Sinn, in welchem diese Vorstellung aus Aegypten und Persien zu ihnen herübergekommen ist, — wie er auch auf einem merkwürdigen griechisch-ägyptischen Denkmal späterer Zeit ersichtlich ist, einer Stoschischen Gemme [4]), die auf der Rückseite den Namen Ἰάω enthält als Ausgang einer bloss aus Vocalen bestehenden Inschrift: vorne sieht man eine Nilbarke, welche den thronenden Serapis trägt, zu seiner Rechten den Cerberus, zu seiner Linken eine Sirene (ein Vogel mit menschlichem Haupt und Armen).

Rochette l. c. p. 392. vergl. p. 378. not. 8. p. 383. not. 9.

[1]) Karneol bei Millin Myth. Galler. n. 638; im Museum zu Berlin, Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. IV. n. 381. S. 301.

[2]) Im Pio-Clement. Mus., Beschreib. Roms II, 2. S. 224. Und in einer Nachahmung antiker Mosaiken im Neuen Saal des Mus. Chiaramonti, ebendas. S. 89.

[3]) Euripid. Helen. v. 169.

[4]) Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. I. n. 74. S. 21. Doch sind die beiden Figuren zur Seite des Serapis nicht recht deutlich ausgeschnitten, daher es kommt, dass eine andere Erklärung derselben von Winckelmann Déscript. Cl. II. n. 64. gegeben ist.

Hiernach war ihr Bild auf Grabmälern sehr beliebt. Eine Sirenenfigur, die ihr grosses dreiseitiges Saitenspiel über einer Urne hält, ist in der Antikensammlung zu Athen [1]; zwei Sirenen oberhalb einer Toilettenscene, die eine mit einer Leier, die andere mit einer Doppelflöte, auf einem Cippus aus Athen in der Sammlung Pourtalès [2]; drei Sirenen, von denen zwei die eben genannten Instrumente spielen, auf einer Begräbnissvase aus Sorrento in derselben Sammlung [3]. Auch in bacchischer Verbindung findet sich einmal eine flötenblasende Sirene, nehmlich neben einer das Tympanum schlagenden Mänade, an der Base zweier Kandelaber, welche die Ecken eines römischen Cippus bilden [4].

Aber auch in der ersten Bedeutung, als Sinnbild höchster Begabung, erscheinen sie, wie sie es wagen durften, mit den Musen selbst in Kampf sich einzulassen, in dem sie freilich unterlagen [5]. Diese Bedeutung tritt ein, wenn ihr Bild den Denkstein solcher Männer zierte, denen es gegeben war, durch den Zauber der Rede oder Dichtung aller Herzen zu fesseln: so stand eine Sirene auf dem Grabe des Sophokles, wie auf dem des Redners Isokrates.

[1]) Schöll Archäol. Mittheil. aus Griechenl. H. I. S. 113. n. 123. — Eine Sirene, die sich die Haare zerrauft, von einem Grabmal in Athen in dem Worsley. Museum, ed. Labus p. 16. Tav. III, 1.

[2]) Panofka Antiques du cabin. Pourtalès p. 78. Pl. XXIV. — Zwei Sirenen an einer römischen Aschenurne im brittischen Museum, Anc. marbl. P. V. Pl. X. fig. 1.

[3]) Panofka l. c. p. 75. Pl. XXIII.

[4]) Gefunden in der Vigna Ammendola, Tüb. Kunstbl. 1825. No. 58. S. 232.

[5]) Auf einem Relieffragment sieht man eine Muse der besiegten Sirene die Federn ausreissen, Winckelmann Monum. ined. n. 46.

Endlich macht der Reiz, den ihr Gesang und Spiel erweckt, sie zu einem Bild der Liebeslockung [1]), als welches sie öfters auf Vasen angebracht sind: so erscheint eine bacchantisch begeisterte Sirene unter den Verzierungen, welche den Schmuck hochzeitlicher Mythen umgeben, auf der Archemorosvase im Museum zu Neapel [2]). Demgemäss finden sie sich auch zuweilen mit Amorinen zusammengestellt, während umgekehrt Venus selbst in Macedonien den Namen Sirene erhalten hat [3]).

Nach der ursprünglichen, Aegypten entstammenden Auffassung, wie man sie mit Wahrscheinlichkeit bei Homer vorauszusetzen hat, galten die Sirenen für Vögel mit menschlichem Haupt: das ist die Gestalt, die sie noch, wie auf dem genannten griechisch-ägyptischen Denkmal, so auf der Vase von Canino haben. Sie sind dann aber mehr und mehr vermenschlicht [4]): die herrschende Vorstellung ist später, wie auch die meisten Kunstdenkmäler sie befolgt haben, dass sie Jungfrauen sind mit Vogelfüssen; doch wurden sie auch, namentlich bei den Etruskern, ganz menschlich gebildet. — Bei Homer sind ihrer zwei, die nur durch Gesang den Zauber ausüben; später erscheinen sie in der Dreizahl, und es werden ihnen auch musikalische Instrumente, Leier und Flöte, zugetheilt.

2. Bei den Kirchenschriftstellern ist frühzeitig von Sirenen die Rede, aber merkwürdigerweise in exegetischer

[1]) Eine Bedeutung, die selbst in den Namen hineingelegt ist, *Σειρὴν* von *σύρειν*, trahere, Fulgent. Mythol. II, 11. p. 685. ed. Staveren.

[2]) Gerhard Archemoros und die Hesperiden, Philosoph. histor. Abhandl. der Berliner Akad. Jahrg. 1836. S. 256. 279. 284.

[3]) Vergl. die Bemerk. von Welcker Annal. dell' Instit. di corrisp. arch. T. IV. 1832. p. 383. not. 1.

[4]) Ueber die verschiedenen Stufen dieser Entwickelung s. Panofka l. c. p. 74.

Beziehung, da das Wort öfters im Alten Testament vorkommt. Nehmlich in der griechischen Uebersetzung der LXX ist das hebräische בְּנוֹת יַעֲנָה d. h. Strausse, durch *σειρῆνες* wiedergegeben, Jes. XIII, 21. XXXIV, 13. XLIII, 20. Jer. L, 39. Mich. I, 8; — derselbe Name findet sich einmal auch in der lateinischen Uebersetzung des Hieronymus, Jes. XIII, 22 (nicht 21), wo es heisst: et respondebunt ibi ululae in aedibus ejus et sirenes in delubris voluptatis, während er in der ältern Vulgata mehrmals aufgenommen war, namentlich Jes. XLIII, 20: benedicent me bestiae agri, sirenes et filiae passerum. Bei Anführung der letzteren Stelle bezeichnet Tertullian [1]) die Sirenen als monstruosae fabulosaeque cantrices. Doch ist hier überall an dieses Wort keine mythologische Vorstellung geknüpft, sondern es ist nur ein ungeschickt gewählter *naturhistorischer Name* [2]). Auch haben die andern griechischen Uebersetzer statt dessen den Ausdruck *στρουθοκάμηλοι* gewählt, worauf (zu Jes. XIII, 21.) Basilius aufmerksam macht, der auch, so wie Cyrillus, den Unterschied der Thiere, die in der Schrift diesen Namen führen, von den Geschöpfen der heidnischen Fabel hervorhebt [3]).

Dabei äussern sich diese Kirchenlehrer auch über die Gestalt der Sirenen, wie sie nach der Fabel gedacht werde: nach heidnischer Ueberlieferung, sagt Basilius [4]), sind Sirenen gewisse singende Weiber; Cyrillus von Alexandrien [5]) aber erklärt sie für singende Vögel, die

[1]) Tertullian. Adv. Marc. Lib. III. c. 5.

[2]) Wie man dazu gekommen, s. Bochart Hieroz. ed. Rosenmüller T. III. p. 827 sq.

[3]) Vergl. Suicer Thes. T. II. s. v. p. 943—945.

[4]) Basil. in Jes. l. c. Opp. T. I. p. 845. ed. 2. Paris.

[5]) Cyrill. Alex. in Mich. I, 8. Opp. T. III. p. 399. *d.* ed. Aubert

durch Wohlklang ihrer Lieder die Hörer zu bezaubern vermocht hätten.

Aber in der lateinischen Kirche des Mittelalters ist die *mythologische Vorstellung* angeeignet [1]; doch ist bei diesem Uebergang mehreres modificirt worden.

Was zuerst den letzten Punkt, die Gestalt der Sirenen, betrifft, so findet sich eine zwiefache Auffassung, welche durch Zeugnisse des sechsten Jahrhunderts beglaubigt ist. Die eine mit der antiken übereinstimmend spricht Isidorus aus [2]: die Sirenen seien halb Jungfrauen, halb Vögel gewesen, mit Flügeln und Klauen, von denen die eine mit Gesang, die andere auf Flöten, die dritte auf der Leier sich habe hören lassen; wodurch sie lockend die Schiffenden in Schiffbruch gestürzt hätten. Die abweichende Vorstellung enthält das Werk eines ungenannten Verfassers über Monstra; ihm zufolge sind die Sirenen Meerweiber, welche die Schiffenden durch Gestalt und Gesang bethören: vom Kopf bis zum Nabel sind sie weiblich gebildet, haben aber schuppige Fischschwänze, womit sie stets im Strudel versteckt sind [3]. — Dieselbe Verschiedenheit der Auffassung findet sich im zwölften Jahrhundert: nach dem althochdeutschen Physiologus [4] (in dem griechischen Original unter den Werken des Epiphanius werden

[1]) In einem Art. über die fabelhafte Naturgeschichte des Mittelalters bei Wright The archaeological Album T. I. wird auch von den Sirenen gehandelt (s. Didron Annal. archéol. T. IV. p. 210.); mir ist dies Werk aber nicht zugänglich gewesen.

[2]) Isidor. Orig. XI, 3, 30. aus Serv. in Virg. Aen. V, 864.

[3]) Anonym. De monstr. et belluis P. I. c. 8., zuerst herausgeg. von Berger de Xivrey in s. Tradit. tératolog. Par. 1836. p. 25.

[4]) Sowohl der reda umbe diu tier aus dem eilften, als der andern Bearbeitung des Physiologus aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts, bei Hoffmann Fundgrub. I. S. 19. 25.

die Sirenen überhaupt nicht erwähnt) sind sie aus Weib und Vogel, nach Alanus ab Insulis[1]) aus Weib und Fisch zusammengesetzt.

Von dieser Fabel nun hatte man im Mittelalter theils eine natürliche Erklärung, theils legte man sie allegorisch aus. Die erstere schliesst sich der schon in der alten Kirche herrschenden euhemeristischen Auffassung der Mythologie an, wonach man die Mythen auf gemeine Geschichte zurückführte: so wurden die Sirenen für meretrices erklärt[2]). — Dem entspricht es, dass man für den allegorischen Sinn aus dem homerischen Mythus jene zweite Bedeutung sich aneignete, indem man denselben aus der geschichtlichen in die sittliche Sphäre übertrug: die Sirenen galten für das Sinnbild weltlicher Lockung und Verführung.

Namentlich bei Schriftstellern des eilften und zwölften Jahrhunderts. In der eben erwähnten mittelalterlichen Bearbeitung des Physiologus heissen sie Meerweiber, die durch ihren süssen Gesang die Schiffer täuschen; diese schlafen davon ein, worauf jene Thiere sie tödten: so bezeichnen sie den Feind, der durch weltliche Lust die Menschen einschläfert, dass sie ihm zum Raube zufallen. Der Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg (s. oben S. 26.) bei Gelegenheit der mythologischen Nachrichten von den Sirenen macht davon die Anwendung, dass dieselben auf die vielerlei Gefahren bezogen werden, durch welche Christus die Kirche als seine Vermählte in den Weinkeller der Seligkeit (nach dem Hohenliede) einführt[3]).

[1]) Alan. ab Insul. De planct. nat. Opp. p. 285. col. 2.

[2]) Isidor. Orig. XI, 3, 31. (auch diese Auslegung hat Isidorus von Servius a. a. O.). Ebenso Vincent. Bellov. Spec. nat. XXXI, 421. p. 2390.

[3]) Engelhardt Herrad von Landsperg S. 45 f.

Alanus kommt gleichnissweise auf sie zu reden, indem er seiner Zeit einen Spiegel vorhält: einige Töchter des alten Götzendienstes, sagt er, wie der Bauchdienst (Bacchilatria), der Mammonsdienst (Nummulatria), suchen jetzt die Herrschaft ihrer Mutter wiederherzustellen; und unter feindlicher Freundschaft gleich den Sirenen, die bis zum Untergange lieblich sind, durch süsse Melodie berauschend, führen sie ihren Liebhaber zum Schiffbruch des Götzendienstes [1]. — Hiernach wird in der goldenen Schmiede von Conrad von Würzburg um 1280 den Lockungen der Sirene die Wirksamkeit der h. Jungfrau entgegengesetzt:

swaz diu syrêne trügesam
versenken wil der schiffe
mit süezer doene griffe,
diu leitest, vrowe, dû ze stade [2].

Sinnreich schildert Dante [3] unter dem Bilde der Sirene geradezu die Welt (die auch als Frau Welt bei deutschen Dichtern persönlich aufgefasst und von der bildenden Kunst dargestellt ist) [4], — deren Täuschungen durch ein heiliges Weib, die Wahrheit, aufgedeckt werden. In einem Traumgesicht nehmlich auf dem Berg der Reinigung sieht er ein Weib vor sich stehen, verstümmelt, fahl, schielend, die aber von seinem Blick belebt Gestalt und Farbe bekommt und nun ein Lied beginnt:

„Ich der Sirenen Süsseste", so klang es,
„Ich bin's, durch die vom Weg der Schiffer schweift;
Denn wer mich hört, ist voll des Wonne-Dranges,
Mir folgt' Ulyss, der lang umhergestreift,
Und wie Entzücken ihn und Wollust kirren,
Verlässt mich Keiner, der mich ganz begreift."

1) Alanus De planctu nat. Opp. p. 304.
2) v. 148—151. herausgegeb. v. W. Grimm S. 5. vergl. S. LIII.
3) Dante Infern. XIX, 7 ff.
4) Wovon im folgenden Bande gehandelt werden.

Da erscheint die heilige Frau, die Sängerin zu verwirren:

> sie riss das Kleid, das jene deckte,
> Ihr vorn entzwei und zeigte deren Leib mir,
> Aus dem Gestank quoll, welcher mich erweckte.

Worauf Dante's Führer, Virgil erklärt: das sei die alte Zauberin, ob der geweint werde in den Kreisen dieses Berges, wo man von dem Geiz, der Schwelgerei und der Wollust sich reinige: und so werde man ihrer los, in ihrer wahren Gestalt sie betrachtend.

Offenbar muss man diese an den alten Mythus sich anschliessende und durch eine Reihe gleichzeitiger Zeugnisse bestätigte Ansicht von den Sirenen zum Grunde legen, wenn man den Sinn der mittelalterlichen Bildwerke, in denen sie dargestellt sind, bestimmen will. Ueber diese Bildwerke, aber ohne Rücksicht auf jene Zeugnisse, ist neuerlich in Frankreich mehrfach verhandelt worden: sie sind namentlich in den Generalversammlungen der französischen Gesellschaft für Erhaltung der Denkmäler im J. 1841 zu Angers [1]) und im J. 1843 zu Poitiers [2]) zur Sprache gekommen. In der erstern hat Caumont, der Stifter dieser Gesellschaft, die Ansicht des Abbé Voisin vertreten: die Sirene sei das Symbol der christlichen Seele, die durch die Taufe gereinigt ist, — wie jene Figur auch häufig an alten Baptisterien sich finde; der Fisch, den sie öfters in der Hand hält, sei das Symbol Christi. Dieselbe Ansicht ist zu Poitiers ausgesprochen, aber auch eine andere Erklärung versucht: die Sirene sei ein Bild der göttlichen Gnade, welche die Fische, d. i. die christlichen Seelen aus dem Meer der Welt nimmt. Die Bildwerke, worauf man sich hierbei bezieht,

[1]) de Caumont Bulletin monument. T. VII. p. 514.
[2]) Mém. de la Soc. des antiq. de l'ouest. a. 1843. p. 442 sq.

sollen gleich nachher angeführt werden. — Hiernach würden die Sirenen eine doppelte und zwar entgegengesetzte Bedeutung haben, wenn sie theils die Weltlust, theils die, welche der Welt absagen, oder den, der die Seelen von der Welt frei macht, bezeichnen. Nun giebt allerdings eine Kunstvorstellung des Mittelalters das Beispiel eines solchen Doppelsinnes: das ist der Löwe, welcher Bild Christi, aber auch Bild des Teufels ist, — beides auf Grund der biblischen Symbolik. Der Mythus von den Sirenen aber giebt zu einem ähnlichen Doppelsinn keine Veranlassung; ihm ist diese eben von den französischen Archäologen unternommene Erklärung ganz fremd. Und wie dieselbe mit den angeführten Zeugnissen des Mittelalters in Widerspruch ist, so stehen ihr auch Bildwerke von unzweifelhafter Auslegung entgegen.

3. Der Erörterung derselben ist noch voraufzuschicken, dass die Sirenen unter den Kunstvorstellungen des christlichen Alterthums überhaupt nicht vorkommen. Aber bemerkenswerth ist die Verwendung antiker Werke in der frühern christlichen Zeit: zwölf Sirenen, vergoldete Statuen auf Porphyrsäulen stehend, waren einst in Constantinopel aufgestellt, und sieben von ihnen noch im eilften Jahrhundert vorhanden [1]. — Wohl aber lassen sich in der mittelalterlichen Kunst vom zehnten Jahrhundert an bis zu Ende und in das Zeitalter der modernen Kunst hinein die Sirenen nachweisen.

Mit Anschliessung an die homerische Erzählung giebt der Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts drei Gemälde von den Sirenen [2], welche geflügelt, in langen Gewändern und

[1] Heyne Serior. art. opp. sub imperat. Byzant. in Societ. Gotting. Comment. hist. et phil. Vol. XI. p. 31.

[2] Le Noble Notice sur le Hort. delic. an dem oben (S. 27. Anm. 1.) angef. O. p. 252; s. auch Engelhardt a. a. O.

mit den Klauen eines Raubvogels vorgestellt sind, die eine singend, die andere die Flöte, die dritte die Harfe spielend. So sieht man sie in dem ersten Gemälde, wie sie durch ihre bezaubernden Töne die Mannschaft eines Schiffes einschläfern; in dem zweiten springen sie an Bord, ermorden die Schiffer und werfen sie in's Meer; in dem dritten aber unterliegen sie der List des Ulysses: derselbe steht an dem Mast gebunden, seine Gefährten, die ihre Ohren mit Wachs verstopften, überwältigen die Sirenen im Augenblick, wo diese über das Schiff herfallen wollen. Die Anwendung, welche hiervon auf die Kirche gemacht wird, ist schon vorhin angegeben.

Ohne Beziehung auf den heroengeschichtlichen Vorgang aber finden sich demnächst rein allegorische Compositionen auf emaillirten Kupferschaalen, mit flachem Boden und schmalem Rande, aus dem dreizehnten Jahrhundert. Eine solche ist im Schatz des Halberstadter Doms [1]: der Boden in fünf Felder getheilt, Ein kreisrundes in der Mitte, vier ringsumher in Dreiblattsform, enthält in zwei der letzteren, welche einander gegenüber liegen, einen Mann mit Keule und Schild, der ein anspringendes wildes Thier, vielleicht einen Leoparden, abwehrt; in den übrigen Feldern drei weibliche Figuren mit Vogelbeinen und einem in Arabesken ausgehenden Schweif, von denen die eine ebenfalls mit Keule und Schild bewehrt ist, während die beiden andern, darunter die in der Mitte, ein Saiteninstrument streichen [2].

[1] Ich habe dort durch die Gefälligkeit des Herrn Ob.-Dompred. Augustin diese Schaale gesehen; eine colorirte Zeichnung derselben ist im Besitz des Herrn Baumeisters Salzenberg in Berlin.

[2] Aehnliche Vorstellungen auf einer emaillirten Kupferschaale aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts bei Willemin Monum. Franç. inéd. T. I. Pl. CX.

Demgemäss werden die Sirenen, auch wo sie in den Kirchen angebracht sind, als ein Bild der Versuchung aufzufassen sein, welches warnend dort vorgehalten wird.

Die Sirene, eine weibliche Figur mit Vogelbeinen, ist nebst einem Löwen, Greifen und andern phantastischen Thieren vorgestellt in einem Mosaikfussboden zu S. Denis [1]: da ist sie besonders an der Stelle; denn die Gläubigen sollen die Versuchung unter die Füsse bringen.

Sonst findet sie sich häufig an Kapitälen, aber als ein Weib mit einem Fischschwanz. Schon aus dem Ende des zehnten Jahrhunderts enthalten die Sculpturarbeiten in dem Grossmünster zu Zürich Sirenen, wie auch Menschen verschlingende Löwen [2], — das Bild der Lockung und der Gewalt. Eine Sirene nnd ein Satyr ist unter andern monströsen Figuren an einer Säule der alten Kirche zu Souvigny gebildet [3]. Sie kommt öfters in Poitou, Anjou und der Normandie vor [4]; mehrere Beispiele solcher Kapitäle werden aus dem Departement Deux-Sèvres angeführt [5]. — Bedeutsam erscheint eine Sirene, welche ihr Junges säugt, im Münster zu Basel an einer der vier Säulengruppen des Chors aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts, deren Kapitäle auch den Sündenfall mit seinen Folgen, so wie einen Ritter im Kampf mit Ungeheuern zeigen [6] (worauf ich im folgenden Paragraph

1) Lenoir Monum. de la France. Par. 1840. fol. p. 36. Pl. XXVIII.

2) Keller in d. Mittheil. der antiq. Gesellschaft in Zürich Bd. I. S. 21. Die Gestalt der Sirene ist hier aber nicht angegeben.

3) Abgebild. b. Ach. Allier l'Ancien Bourbonnais. Ich habe nur die Nachweisung dieses Bildwerks benutzen können bei Berger de Xivrey Trad. térat. p. 539.

4) de Caumont Bullet. monum. T. VII. p. 515. 626.

5) In der General-Vers. der franz. Gesellsch. für Erhaltung der hist. Denkm. v. J. 1840, bei Caumont l. c. T. VI. p. 343. mit Abbildung.

6) Beschreib. des Münsters zu Basel. 1842. S. 17. mit Abbildung.

zurückkommen werde): da ist die Sirene wohl ein Bild der Eva, die den Adam zum Genuss der verbotenen Frucht verführt hat und nach dem Fall mit der Muttermilch die Sünde auf ihre Kinder und somit auf die folgenden Geschlechter übergehen liess. Eben solche Vorstellungen enthält im Münster zu Freiburg im Breisgau eine Gesimsverzierung bei dem Durchgang von dem Querbau zu den Kapellen des Chors aus dem zwölften Jahrhundert: sowohl Kämpfe eines Kriegers mit einem Greifen und zweier Centauren mit einander, als eine Sirene mit zwei Fischschwänzen, welche ihr Junges säugt, dasselbe hält einen Vogel und vor ihm steht ein Mann gleichfalls mit einem fischartigen Unterleib, der zwei Finger der rechten Hand wie warnend emporhebt [1].

Auch an der Kirche des Schottenklosters zu Regensburg, auf der einen Wand zur Seite des reich geschmückten Portals etwa aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, sieht man zwei weibliche Gestalten mit Fischschwänzen, womit sie sich verschlingen, neben der auf einem Kragsteine thronenden Maria mit dem Kinde, während unter derselben eine Art Krokodil gebildet ist, welches einen Menschen im Rachen hat, einen andern mit seinem Schlangenschwanze umschlungen hält [2]: das ist derselbe Gegensatz der Lockung und Gewalt des Bösen, der eben an den Sculpturen zu Zürich bemerkt wurde; aber auch der Gegensatz der Maria gegen diese dämonischen Mächte, der ebenso was die Sirenen betrifft, auf dem gleich zu erwähnenden bischöflichen Stuhl zu Dais wiederkehrt.

Besonders achtsam ist man darauf gewesen, dass die Sirene nicht selten einen Fisch in der Hand hält. Das

[1] Schreiber Gesch. und Beschreib. des Münsters zu Freiburg S. 167 f.

[2] Waagen Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. Th. II. S. 98.

kann nun ohne tiefere Bedeutung bloss Attribut des Meerweibes sein, wie die Mediceische Venus, die aus dem Meer emporgestiegene, den Delphin neben sich hat; doch findet sich zuweilen eine weitergehende Symbolik angedeutet: und da liegt es nahe, den Fisch für das Bild der Seele zu nehmen, die von den Wogen der Welt umhergetrieben von der Sirene sich hat fangen lassen, — wie umgekehrt die Christen, die durch das Wasser der Taufe von der Sünde gereinigt sind, bei Tertullian pisciculi genannt werden. Zwei Sirenen, jede einen Fisch haltend, sind an den Kapitälen von S. Germain des Prés in Paris [1]) aus der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts. An den Arkaden des Kreuzgangs von St. Aubin sieht man eine Sirene, die in der Linken einen Fisch, in der Rechten ein Messer hält [2]). — Eine eigenthümliche Vorstellung zeigt ein Kapitäl der Kirche zu Cunault: eine Sirene mit einem Fisch in jeder Hand, neben ihr auf dem Wasser schwimmend eine Barke, in welcher ein Mann sitzt, der aus ihrer Hand den einen Fisch empfängt [3]). An einem ähnlichen Kapitäl zu Civaux findet sich noch auf der andern Seite der Barke eine zweite Person, die sich in den Abgrund zu stürzen scheint, über welchem die Barke schwebt [4]). Namentlich auf die drei letzten Vorstellungen bezieht sich jene Meinung, dass die Sirene ein Bild der christlichen Seele oder der göttlichen Gnade sein soll, — wonach der Fisch, den sie in der Hand hält, im erstern Fall auf Christus (was ein ganz unpassendes Bild giebt), im andern auf die christliche Seele bezogen wird. Indem ich den Sinn dieser Bildwerke für jetzt

[1]) Lenoir Monum. de la France p. 19. Pl. XIV. fig. 10.
[2]) Abgebild. bei de Caumont an dem angef. O.
[3]) Abgebild. in den S. 385. Anm. 2. angef. Mém. etc. Pl. X. fig. 2.
[4]) Ebendas. p. 442.

dahingestellt sein lasse, komme ich nur auf die Behauptung zurück, dass man mir nicht berechtigt zu sein, nicht einmal Grund zu haben scheint, von der im Mittelalter herrschenden Bedeutung der Sirenen in diesem Fall abzugehn und zu einer entgegengesetzten überzugehn.

Auch an Kirchenstühlen sind die Sirenen, zumal in späterer Zeit gebildet. Eine Sirene, die mit der Linken ihren Schwanz, mit der Rechten einen Spiegel hält, ein Bild der Eitelkeit, findet sich in der Bogenfüllung der Rückwand eines der Chorstühle in der Kathedrale zu Poitiers [1]) aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. — Mehr Beispiele bietet das funfzehnte Jahrhundert dar. An den Stühlen der Kathedrale zu Rouen um 1467 erscheint dreimal eine Sirene [2]), hier aus menschlicher und Vogelgestalt zusammengesetzt, und zwar nicht bloss mit den Beinen und dem Schwanz (einmal mit dem Schweif eines Hahns), sondern auch mit dem Leib eines Vogels: einmal zeigt sie ein Herz, das sie in der Hand hält, eine andere spielt die Harfe, eine dritte hält einen Schild (der Gegenstand in der andern Hand ist abgebrochen). Deutlich lässt sich die Sirene als Bild der Versuchung erkennen an dem bischöflichen Stuhl zu Dais [3]) aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts, an welchem die Krönung der Maria vorgestellt ist, die h. Jungfrau auf der Mondsichel stehend zwischen musicirenden Engeln: unter ihr von Engeln bekämpft und hinabgestossen zwei Teufel und zwischen diesen ein nacktes Weib, das in einem Fischleib endigt, mit einem Apfel in der Hand, —

1) Lassus bei Didron, Annal. archéol. Vol. II. p. 50.

2) Langlois Stalles de la cathédr. de Rouen p. 148. 151. 153. Pl. IX, 56. X, 64. XI, 68. Der Verf. nennt die Figur eine Chimära.

3) du Sommerard Les arts du moyen âge, Album, Sér. II. Pl. XXVI.

also neben einander ein Bild der Sünde als Verführung und Bestrafung. Einer der Chorstühle in der Nicolaikirche zu Anclam vom J. 1498 enthält an der durchbrochenen Rücklehne ein eben solches Wasserweib, das von einem wilden Mann umfasst wird [1], — wahrscheinlich ein Bild der Buhlerei mit dem Bösen.

In demselben Sinn erscheint ein Wasserweib mit ausgebreiteten Armen, der ein Teufel naht, in den Einfassungen der Heures aus dem funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert [2]. Als Bild der Verführung aber in einer Pergamenthandschrift zu Weimar, einem Gebetbuch in Octav [3], mit Scenen aus dem Leben Jesu: bei der Versuchung Christi, wie der Teufel ihm zwei Steine darbietet (Bl. 20. *b.*), sieht man unten am Rande zwei Figuren, ein nacktes Weib und einen bekleideten Mann, mit menschlichem Oberleib und in einem Fischleib endigend, — sie halten einen Schild, in dessen Mitte ein Herz ist, durchbohrt von zwei Schwerdtern.

4. Das ist also die mittelalterliche Tradition von den Sirenen, in welcher die dämonische Bedeutung dieser Gebilde festgehalten ist. Seit der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts aber hat das Zurückgehen auf die Antike jene andere Bedeutung wiedererweckt, in welcher eine Sirenenfigur auf das Grab des Sophokles gestellt war. So sieht man auf einer Medaille des Sperandio zu Ehren des Ludovico Carbone, Prof. zu Ferrara († 1482), eine Sirene mit zwei Fischschwänzen, welche sie mit den Händen zu beiden Seiten emporhebt; dazu die Umschrift: MUSIS GRATIISQUE VOLENTIBUS [4].

[1] Kugler Pommersche Kunstgesch. S. 191.

[2] S. die Abbildung bei Langlois Essai sur la calligr. des Mss. du moyen-âge zu p. 150. fig. 13.

[3] Die Handschrift hat kein Bibliothekszeichen.

[4] Lenormant Trésor etc. Méd. en Ital. P. II. Pl. XI, 1.

Aber auch bloss zur Verzierung sind die Sirenen seit dieser Zeit gebraucht. Namentlich in einem Breviarium aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts zu Gotha [1], dessen reich geschmückte Ränder, ausser den häufig in Arabesken erscheinenden Genien, einigemal eine fischschwänzige Sirene (namentlich Bl. 33. *a.*) wie andere phantastische Verzierungen enthalten.

Sie sind insbesondere von den grossen nürnberger Meistern als Zierrath zum Leuchtertragen verwendet. Ein Entwurf dazu, eine colorirte Federzeichnung von Albrecht Dürer, vom J. 1513, ist in der K. K. Ambraser Sammlung [2]: eine Sirene, die in einem grünen Fischschwanz endigt, trägt einen Leuchter in den Händen. Ausgeführt ist die Idee zu derselben Zeit von Peter Vischer am Sebaldusgrabe in Nürnberg, an dessen vier Eckpfeilern zierliche Sirenen, geflügelte Jungfrauen mit Vogelbeinen und Schweif, als Leuchterträgerinnen sich befinden [3].

So erscheint auch hier jene Differenz der Gestalt, welche, jedoch mit dem Uebergewicht der erstern Vorstellung, durch die ganze mittelalterliche Kunst sich hinzieht.

Centauren.

1. Die Centauren wurden im Alterthum nicht bloss wegen des Kampfes mit den Lapithen und in bacchischen Zügen, sondern auch als Dämonen der Unterwelt vorgestellt. Unter diesen erscheinen sie bei Virgil [4]: man

[1] Beschrieben von Rathgeber Bibl. Gothana, Sect. der abendl. mit Gemälden geschm. Handschr. Gotha, 1839. s. S. 22.

[2] Heller Albr. Dürer Bd. II. S. 95.

[3] Abgebild. in d. Nürnberg. Künstl. H. IV. Taf. II. zu S. 16.

[4] Virg. Aen. VI, 286. Der Eintritt des Aeneas in die Unterwelt, wo ihm unter den Ungeheuern derselben auch Centauren begegnen, abgebild. nach einer der Miniaturen in der Vaticanischen

glaubte, dass die Seelen der Verstorbenen bei ihrer Ankunft im Orcus von ihnen gepeinigt würden [1]. Und in dieser Beziehung werden sie auch auf Grabmälern, römischen wie etruskischen [2], gefunden. Den Kampf zweier Centauren mit einem Löwen sieht man auch auf einem antiken Sarkophag, der später zu einem christlichen Grabmal benutzt ist (s. oben S. 45.).

Sie sind dann auch unter die christlichen Kunstvorstellungen aufgenommen; jedoch zunächst nicht in dieser, sondern in einer eigenthümlich modificirten Bedeutung, — als Dämonen, die auf der Oberwelt umgehen, ein Bild der Versuchungen, welche das unbewachte Herz treffen. Sie erscheinen mit Bogen und Pfeil, — anzudeuten die „feurigen Pfeile des Bösewichts“ (Ephes. VI, 16.).

Die erste Veranlassung hierzu enthält eine Erscheinung im Leben des Einsiedlers Antonius, wovon Hieronymus Nachricht giebt [3]. Als der neunzigjährige Antonius im Jahre 340, um den Eremiten Paulus aufzusuchen, sich tiefer in die Wüste begab, begegnete ihm ein Mensch verwachsen mit einem Pferde, den die Dichter einen Centauren nennen. Bei seinem Anblick bezeichnete Antonius sich mit dem Kreuz und fragte ihn nach dem Wohnsitz des Paulus. Worauf jener barbarische Töne ausstiess, indem er eine wohlklingende Antwort versuchte, mit der Rechten den Weg zeigte und in schleuniger Flucht verschwand. Ob dies, fügt der Berichterstatter hinzu, eine Vorspiegelung des Teufels gewesen, um den Antonius zu erschrecken, oder ob die Wüste, fruchtbar

Hdschr. des Virgil aus dem IV. oder V. Jahrh., bei d'Agincourt Pitt. Tav. XXIV, 3.

1) Statius Sylv. V, 3, 280.

2) S. Ambrosch De Charonte Etrusc. p. 16 sq.

3) Hieronym. Vit. Pauli eremit. Opp. T. II. p. 6. ed. Vallars. in fol.

an monströsen Geschöpfen, auch dieses Thier hervorbringe, lasse er dahingestellt sein.

Jedenfalls war die Wüste, in welche heilige Männer sich zurückzogen, indem sie vermeinten so den Lockungen der Welt sicherer zu entgehen, für sie fruchtbar an Versuchungen: um so gefährlicher, da sie mit ihren sich verklagenden Gedanken allein gelassen waren und durch keine Frucht-bringende Thätigkeit über sich erhoben wurden. Die innern Kämpfe reflectirten sich nach aussen: mit dämonischen Gestalten bevölkerten diese Einsiedler die Wüste, den Geschöpfen ihrer Phantasie. Es sind die wilden Triebe des Herzens, die so verkörpert wurden.

2. In diesem Sinn finden wir nun später Centauren dargestellt. Denn der altchristlichen Kunst ist diese Vorstellung fremd geblieben. Sie lässt sich aber nachweisen, gleichwie die der Sirenen, vom zehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert.

Es scheint dieselbe sich anzukündigen in einer Handschrift aus dem Ende des zehnten Jahrhunderts, dem Epternacher Evangeliarium zu Gotha (s. oben S. 26.), jedoch nur erst als Verzierung: die Canones nehmlich, welche dort auf die einleitenden Schriftstücke folgen, sind durch Bogenstellungen eingefasst; dabei sind oben Thiere angebracht, Störche, Hähne u. s. w., auch menschliche Figuren, — am Schluss derselben aber zu beiden Seiten des Bogens sieht man einen Knaben und einen Centauren, beide einen Pfeil abschiessend.

Hiernächst sind die Centauren dargestellt in Werken der Sculptur an Kirchengebäuden. Vornehmlich an deren Portalen erscheinen sie im eilften und zwölften Jahrhundert. Bedeutsam stehen diese Gebilde an der Schwelle des Heiligthums, — eine Warnung für die draussen Stehenden, eine Mahnung für die Eintretenden, „den Schild des Glaubens“ zu ergreifen, um damit jene feurigen Pfeile auszulöschen.

An den bronzenen Thüren des Doms zu Augsburg aus der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts, auf denen auch die Erschaffung des Adam und der Eva und der Sündenfall gebildet ist, sieht man zwei Centauren, der eine schiesst auf einen Menschen, der andere auf einen Löwen [1]. Auf die Reliefs dieser Thüren weisen die Figuren an den Kirchen zu Brenz und Gmünd [2], Städte, die zum Bisthum Augsburg gehörten, zurück: die Fries-bogen-Reliefs zu Brenz enthalten unter anderem Menschen-verschlingende Ungeheuer und einen rückwärts den Pfeil abschiessenden Centauren [3]; an der Westfronte der Johanniskirche zu Gmünd ist ein Pfeilschütze mit Löwenfüssen und Drachenschwanz und ein Centaur mit einem Messer in der Linken. Eine deutsche Arbeit, aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, sind auch die ehernen Thüren der Sophienkirche zu Nowgorod mit einem rückwärts den Pfeil abschiessenden Centauren (doch fehlt jetzt die linke Hand mit dem daran befindlich gewesenen Geschoss) [4]. — Ferner erscheinen zwei Pfeil-schiessende Centauren, von denen der eine einen Hirsch, der andere einen Löwen verfolgt, am Portal der Kirche von S. Gilles

[1] Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. II. S. 56.

[2] Merz Uebersicht u. s. w. im Tüb. Kunstblatt. 1845. No. 90. S. 373.

[3] Magenau Die Kirche zu Brenz, in Memminger's Würtemberg. Jahrb. Jahrg. 1838. S. 41. mit der Abbild.

[4] Adelung Die Korssunschen Thüren in der Kathedralk. in Nowgorod fig. 48. der Kupfertafel; der Verf. meint S. 56, dergleichen Bilder könnten durchaus nur als Lückenbüsser angesehen werden. Dieser Vorstellung gedenkt auch Augusti Denkw. Bd. XII. S. 401. — Bemerkenswerth ist im Schatz dieser Kirche eine grosse kupferne Lampe von byzantinischer Arbeit, auf der ein Centaur vorgestellt ist mit Flügeln am Halse, einer Krone auf dem Haupt und einem Scepter in der Hand, s. Adelung a. a. O. S. 84.

aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts [1]. In eben diese Zeit wird auch das Portal der Kirche S. Trophime in Arles gehören, welche im zwölften Jahrhundert erneuet ist, obwohl dasselbe nach Einigen noch Rest eines Bauwerks aus dem sechsten Jahrhundert sein soll [2]. Unter seinen Reliefs sind Centauren, die auf Löwen schiessen [3], so wie Menschen im Kampf mit Löwen und andern Thieren. Die Beziehung, die man hierin hat finden wollen [4], auf die Kampfspiele der Römer, bei welchen Christen reissenden Thieren vorgeworfen wurden, ist an dieser Stelle gewiss nicht geeignet: wahrscheinlich bedeuten die letztern Vorstellungen den Kampf der Christen mit den Lastern und jene auf Löwen schiessenden Centauren den Widerstreit der Leidenschaften gegen einander. — Beide Figuren, ein Löwe und ein Centaur, finden sich auch an der Lundbyekirche auf Thorsing bei Fünen ausserhalb zu beiden Seiten der Thür in Stein gehauen, — ein Werk des zwölften Jahrhunderts, spätestens um 1200 [5].

Auch in Bildwerken innerhalb der Kirchen sind Centauren dargestellt. Der Kreuzgang beim Grossmünster zu Zürich aus dem Ende des eilften oder Anfang des zwölften Jahrhunderts enthält unter seinen Basreliefs zwei weibliche Centauren, von denen der eine rückwärts einen

[1] De Laborde Monum. de la France T. II. Pl. 126. Déscript. p. 3.

[2] Abgebild. bei Millin Voy. dans le midi de la Fr. Pl. LXX. — Für die Giebelwand der alten, im sechsten Jahrh. erbauten Kirche hält von Quandt dies Portal, Beob. u. Phantas. über Menschen, Natur u. Kunst auf einer Reise in's mittäg. Frankreich S. 211. Doch scheint sowohl die reiche Ausschmückung, als der Gegenstand dieser Sculpturen gegen ein so hohes Alter zu sprechen.

[3] Millin l. c. fig. 15. T. III. p. 593.

[4] v. Quandt a. a. O. S. 213.

[5] Nach einer Mittheilung, die ich Herrn Prof. Hoyen in Kopenhagen verdanke.

Pfeil abschiesst, der andere einem Drachen einen Spiess in's Maul stösst [1]). Ebenso ist in der ehemaligen Klosterkirche zu Ilbenstadt in der Wetterau aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts an dem untern Pfeiler des Kreuzes ein Centaur vorgestellt, der einem Drachen einen Pfeil in's Maul schiesst [2]). Auch an einem der Chorstühle in der Kathedrale zu Poitiers aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ist ein Pfeil-schiessender Centaur, wie an einem andern eine Sirene, gebildet [3]). — Ungewöhnliche Vorstellungen enthalten in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt die Fries-Reliefs an der Aussenseite der steinernen Chorschranke, durch welche das Kreuzmittel der Kirche von dem südlichen Kreuzarm getrennt wird, ebenfalls aus dem zwölften Jahrhundert [4]): unter den eilf Gruppen derselben zeigen die zweite und vierte eine Centaurin mit zwei Kindern, die an ihre Brust gehen, und zwei Centauren, die sich bei den Haaren haben [5]). So zeigt (s. oben S. 389.) auch eine Gesimsverzierung im Münster zu Freiburg zwei geflügelte, mit Schild und Schwerdt bewehrte Centauren, welche mit einander kämpfen: diese Vorstellung scheint analog zu sein jener sonst vorkommenden Verfolgung eines Löwen oder eines Drachen durch einen Centauren; die erstere, die säugende Centaurin, erinnert an die gleiche Darstellung einer Sirene,

1) Vögelin in d. Mittheil. der antiq. Gesellschaft in Zürich Bd. I. S. 31. Anm. 24. Taf. VII. fig. 1.

2) Abgebild. bei Fr. Hub. Müller Beitr. zur teutschen Kunst- u. Gesch.-Kunde. Erster Jahrg. 1832. No. XX. S. 83.

3) S. oben S. 391. Anm. 1.

4) Kugler Kunstgesch. S. 494. setzt die Reliefs dieser Chorschranken in die erste Hälfte, v. Quast im Tüb. Kunstblatt 1845. S. 222. in das Ende des zwölften Jahrhunderts.

5) Auf diese Vorstellungen wird hingedeutet im Tüb. Kunstblatt 1841. S. 410.

welche ebenfalls in jener Gesimsverzierung zu Freiburg, so wie im Münster zu Basel sich findet: — wiewohl es vorbehalten bleiben muss anzunehmen, dass in den Motiven dieser Reliefs zu Halberstadt, die keinen bemerkbaren Zusammenhang zeigen, Künstlerlaune frei gewaltet hat.

3. Sonst also scheinen die Centauren eine an der Grenze der Kirche wirkende, auch wohl in sie eindringende dämonische Gewalt zu repräsentiren. Dem gegenüber ist nun eine Vorstellung derselben sowohl in der Unterwelt als in einer überirdischen Sphäre aus dem vierzehnten Jahrhundert zu bemerken.

Die erstere gründet sich auf die Dante'sche Poesie, die ihrerseits jene Vorstellung des Alterthums von den Centauren als Dämonen der Unterwelt für die Scenerie der Hölle verwendet hat [1]. Im siebenten Kreise derselben, wie der Dichter schildert [2], müssen diejenigen, welche gegen ihren Nächsten Gewaltthat geübt, in einem Strome siedenden Blutes büssen, worin sie von Centauren zurückgehalten werden:

> Centauren, rennend, pfeilbewaffnet, zogen,
> Sich folgend, zwischen Fluss und Felsenwand,
> Wie in der Welt, wenn sie der Jagd gepflogen;

und wie es weiterhin heisst:

> Am Graben rings gehn tausend Pfeilbewehrte
> Und schiessen die, so aus dem Pfuhl herauf
> Mehr tauchen, als der Richterspruch gewährte.

Da Dante jede Sünde durch sich selbst bestraft werden lässt (nach Weish. XI, 17.), so erscheinen hier die Cen-

[1] Später hat auch Sannazar in einem christlichen Epos die Centauren unter den Dämonen der Hölle aufgeführt, De partu virg. I, 395: Semiferumque genus Centauri et Gorgones atrae etc.

[2] Dante Infern. XII, 55 ff. 73 ff.

tauren selbst als Repräsentanten rascher Gewaltthat [1]), wie denn auch unter ihnen Nessus, welcher der Dejanira hatte Gewalt anthun wollen, und Pholus, „welcher stets vor Zorn geschnaubt“, namhaft gemacht werden. — Jene Scene aber, wie die Seelen in der Unterwelt von Centauren verfolgt werden, hat Bernardo wiedergegeben in seinem jüngsten Gericht in der Kirche S. Maria novella zu Florenz [2]).

Andererseits ist ein Centaur als Symbol des Eigenwillens von Giotto vorgestellt in seiner allegorischen Darstellung des Gehorsams, welche in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi am Kreuzgewölbe über dem Grabe des Heiligen die südliche Seite einnimmt [3]). Der Gehorsam zeigt sich als eine ältliche geflügelte Gestalt, aus deren Händen ein Klosterbruder knieend ein Joch auf seine Schultern empfängt; daneben sieht man die Figuren der Klugheit und der Demuth. Unten zur Seite aber wird der Eigenwille in Gestalt eines Centauren vertrieben. Allerdings erscheint derselbe in einer überirdischen Umgebung, wenn auch die Scene auf Erden ist, sofern Engel umherstehen, welche schon hienieden die Selbstüberwindung des Gehorsams feiern.

4. Wiederum die allgemeine Bedeutung, in welcher die Centauren früher vorgestellt wurden, ist sehr deutlich ausgeprägt in kirchlichen Sculpturen aus dem Anfang des funfzehnten Jahrhunderts. Es sind die schon früher (S. 292.) erwähnten Reliefs eines achteckigen Taufsteins

[1]) Unter den Beispielen bestrafter Unmässigkeit werden die Centauren im sechsten Kreise des Berges der Reinigung aufgeführt, s. oben S. 146.

[2]) Ebenso erscheinen Centauren in einer Scene der Unterwelt am Grabmal des Girolamo della Torre von Andrea Riccio; von beiden s. oben S. 277. 311.

[3]) Beschrieben im Tüb. Kunstblatt 1821. S. 178. Vergl. oben S. 275.

im Dom zu Siena, ein Werk des Jacopo della Quercia. Derselbe enthält an seinen acht Seiten erstens die Schöpfung Adams und die der Eva, Eva unter dem Baum und Adams Fall, beide in Furcht vor dem Herrn und die Vertreibung aus dem Paradiese, — das sind also Bilder der Schöpfung, der Sünde und des Uebels; dazu kommen in den beiden letzten Feldern als Bilder des Sieges über das Böse: David einen Löwen bezwingend (1 Sam. XVII, 34.) und Hercules mit der Keule einen Centauren tödtend. Denn wie der Löwe, der in die Heerde Davids einbricht und ihm ein Schaaf wegträgt, als Symbol des Bösen erscheint; so muss dafür auch der Centaur gelten: es ist das Böse unter der Herrschaft der Offenbarung, wie im Heidenthum, dessen Ueberwindung durch beide Helden hier gefeiert wird. Die beiden dämonischen Figuren kommen aber noch einmal am Sockel des Taufsteins vor, an welchem wiederholt der Kampf eines Löwen mit einem Centauren gebildet ist, — das bedeutet, dass das Reich des Bösen mit sich uneins ist und die Leidenschaften wider einander zu Felde liegen.

So stellte auch in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts Andrea Mantegna in jenem allegorischen Gemälde im Louvre (s. oben S. 308 f.) die Laster, welche von den Tugenden vertrieben werden, durch Satyrn und Centauren dar. Eben dieselben nebst Harpyien kommen neben Darstellungen hauptsächlich aus dem Alten Testament als Einfassung vor an der ehernen Hauptthür des h. Hauses von Loreto [1]) aus dem Ende des funfzehnten oder dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.

Eine besondere Anwendung aber ist von den Centauren gemacht an den Chorstühlen im Münster zu Basel aus der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts: an

[1]) Lucidi Notizie della Santa Casa in Loreto p. 24.

den Rückenbrettern der hintersten Reihe, in den obern Bogenfüllungen erscheinen unter andern abentheuerlichen Gestalten meist Centauren, die am Vorderleib als Bischöfe, zechende Mönche und Carricaturen von Nonnen gestaltet sind [1]. Es stellen diese Bildwerke die Versunkenheit jener Stände vor Augen und reihen sich so jenen Sculpturen an, welche ebenfalls an Kirchengebäuden durch Thierfiguren die Eigenschaften nicht allein der Mönche, sondern auch der Geistlichen schildernd dem Spott und Hohn sie preisgaben. Wodurch schon seit Jahrhunderten die bildende Kunst gegen die kirchlichen Zustände protestirt und an die Nothwendigkeit einer Reformation an Haupt und Gliedern erinnert hatte.

5. Endlich, wie diese Vorstellung, ohne die ethische Bedeutung, mehr nur zur Verzierung gebraucht worden, ist aus einer Ausgabe der Heures vom J. 1503 zu sehen, einem Pergamentdruck in der K. Bibliothek zu Dresden [2]: die Stirnseite des ersten Blattes enthält zwei Centauren mit Bogen und Pfeilen, Kolben und Schildern, — ein Bild kräftiger Schutzwehr, welche ein Wappenschild an einen Orangenbaum aufhängen, wie anderswo Genien das Wappenschild behüthen.

§. 39. Dämonen als Bild des Teufels.

Der Teufel erscheint frühzeitig in christlichen Bildwerken und zwar in Thiergestalt nach einer eigenthümlichen Symbolik, welche durch die heilige Schrift dargeboten wird (vergl. oben S. 66.). Diese Vorstellung ist auch noch beibehalten, als man später dazu überging,

[1] Beschreib. des Münsters zu Basel. 1842. S. 15.

[2] Falkenstein Beschreib. der K. öffentl. Biblioth. zu Dresden S. 478.

ihn menschenähnlich zu bilden. Darüber hinaus hat die Phantasie des Mittelalters sich darin gefallen, ihn mit einer monströsen Bildung zu begaben, was auch auf die Kunstvorstellung eingewirkt hat.

Demgemäss hat man zuweilen dämonische Gestalten des Heidenthums benutzt, um ein Bild des Teufels zu geben, — namentlich wieder eine solche, in welcher die menschliche und Thier-Gestalt verbunden ist.

Der Cerberus.

Zuvor gedenke ich einer Vorstellung des früheren Mittelalters, welche ohne Zweifel die Reminiscenz an einen Dämon der heidnischen Unterwelt enthält. Sie findet sich bei einem Kirchenschriftsteller wahrscheinlich des sechsten Jahrhunderts, dem Eusebius von Alexandrien (nicht von Emisa), in einer Charfreitagsrede [1], worin nach Anleitung des Evangelium Nicodemi Christi Niederfahrt zur Hölle dramatisch behandelt wird: der Teufel, entsetzt über die Wunder bei der Kreuzigung, flüchtet sich zum Hades und bewegt diesen, seine Thore zu schliessen, auf dass Christus nicht bei ihm eindringe. Als nun aber der Herr, den Teufel verfolgend, mit seinen Engeln vor den Thoren erscheint und diese die Oeffnung fordern (mit den Worten Psalm XXIV, 7.), hält der Hades dem Teufel seinen thörichten Kampf wider Christus vor, indem er ihn anredet: *τρικέφαλε Βεελζεβούλ* [2]). Und in demselben Zusammenhang kehrt dieselbe Anrede wieder (triceps Beelzebub) in zwei lateinischen Handschriften des eben erwähnten apokryphischen Evangelium [3]) aus dem fünf-

[1]) S. Thilo Ueber die Schr. des Euseb. v. Alex. u. des Euseb. v. Emisa S. 30—32. n. 7. S. 80 (f).

[2]) Euseb. Emes. Opusc. ed. Augusti p. 26. besser bei Thilo a. a. O. p. 85.

[3]) c. 23. bei Thilo Cod. apocr. N. T. T. I. p. 729. not.

zehnten Jahrhundert. Wahrscheinlich liegt in diesem Ausdruck eine Anspielung auf den Cerberus, — wo nicht auf die Hekate, die aber nicht sowohl dreiköpfig, als dreigestaltig (τρίμορφος) ist.

In die Kunst jedoch scheint diese Auffassung nicht übergegangen zu sein. Zwar ist zuweilen im spätern Mittelalter der Teufel mit drei Gesichtern vorgestellt, namentlich in Miniaturen des dreizehnten und funfzehnten Jahrhunderts [1]). Das sind aber nicht drei Köpfe, es knüpft überhaupt nicht an ein heidnisches Bild an, sondern steht gegenüber einer ähnlichen Darstellung der Dreieinigkeit, — daher hierauf einzugehen einer späteren Entwickelung vorbehalten bleibt.

Satyrn.

Dagegen sind der Teufel und seine Engel nicht selten in Gestalt von Satyrn vorgestellt.

Ein solcher kommt leibhaftig in jener Geschichte aus dem Leben des Einsiedlers Antonius vor, als derselbe im J. 340 tiefer in die Wüste zum Eremiten Paulus sich begab. Nachdem der Centaur, der zuerst ihm erschien, sich aber nicht verständlich machen konnte, verschwunden war (s. oben S. 394.), erblickte er alsbald, in ein steiniges Thal gekommen, einen Menschen von mässiger Grösse, mit einer Habichtsnase, Hörnern auf der Stirn und Ziegenfüssen, welcher ihm Datteln anbot, gleichsam als ein Friedenszeichen. Auf die Frage des Antonius, wer er sei, erwiderte er: er sei ein Sterblicher, einer der Bewohner der Wüste, welche das in mannichfaltigem Irrthum befangene Heidenthum unter dem Namen von Faunen und Satyrn verehre; er komme im Namen seiner Heerde zu bitten, dass Antonius für sie zu dem gemein-

[1]) Abbild. bei Didron Iconogr. chrét. p. 544. 545.

samen Herrn bete, der, wie sie erfahren hätten, zum Heil der Welt einst gekommen sei. Der Greis, tief bewegt von diesem Zeugniss und verwundert, dass er die Rede verstehen könne, rief ein Wehe aus über Alexandrien, welches statt Gottes alle möglichen fabelhaften Wesen verehre, während Thiere von Christo redeten. Noch hatte er nicht geendet, als das gehörnte Thier eilends entwich. Jene Wendung gegen Alexandrien giebt wohl einen Fingerzeig über die Entstehung dieser Fabel. Zu ihrer Beglaubigung aber beruft sich Hieronymus, der sie erzählt, auf eine notorische Geschichte, die unter Kaiser Constantin sich begeben habe, dass nehmlich ein Mensch dieser Art lebendig nach Alexandrien und nachher dessen Leichnam einbalsamirt nach Antiochien zum Kaiser gebracht sei. — Aus dieser Erzählung erhellt nun, dass man im Lauf des vierten Jahrhunderts zwar geneigt war, solche Wesen für wirklich anzusehen, aber für Monstra, nicht für Dämonen.

Auch ist diese Figur zur Darstellung des Teufels von der Kunst des christlichen Alterthums nicht benutzt, der sie überhaupt fremd geblieben ist, — ausser dass einmal auf einer Marmorvase etwa aus dem fünften Jahrhundert neben den christlichen Hauptvorstellungen ein Paar Satyrköpfe zur Verzierung vorkommen (s. oben S. 163.).

Als man aber bei der Wiederherstellung der Kunst im dreizehnten Jahrhundert auf antike Vorbilder zurückging, hat man von da auch die Satyrgestalt für den Teufel entlehnt. So bildete ihn Nicola Pisano in seinem jüngsten Gericht an der Kanzel zu Pisa vom J. 1260 (s. S. 254.). Desgleichen als Satyr (mit Hörnern und Schwänzchen) erscheint er daselbst im Campo santo, in den Malereien zur Geschichte des h. Ranieri [1]), welche von Vasari dem

[1]) Lasinio Pitt. del Campo santo di Pisa. 1812. Tav. VIII.; in der Ausg. von 1833 Pl. X.

Simon Memmi beigelegt werden, wahrscheinlich aber von einem andern Meister um 1366 ausgeführt sind [1]. Ein hölzernes Altarwerk endlich vom J. 1587 aus der Abtei S. Riquier, jetzt im Museum Cluny zu Paris, mit einer bildlichen Darstellung des Glaubensbekenntnisses, enthält unter diesen Scenen auch die Niederfahrt Christi [2] und bei derselben als Wächter der Hölle, in welche aber der Herr siegreich eintritt, Tod und Teufel: der letztere ist ein Satyr oder vielmehr eine Pansfigur mit Hörnern, Schwanz und Bocksfüssen.

Daneben, aber auch schon vor jener Epoche hat man überhaupt böse Geister in Satyrgestalt gebildet. Ein Satyr, der einen Löwen bei der Tatze hält, erscheint am Portal von S. Trophime zu Arles [3] wohl aus dem zwölften Jahrhundert; ein Satyr nebst einer Sirene an einer Säule der alten Kirche zu Souvigny; Satyrn nebst Centauren und Harpyien an der ehernen Hauptthür des h. Hauses von Loreto [4]. — Ferner unter den Malereien in einer lateinischen Handschrift des N. T. im Vatican aus dem zwölften oder dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts sieht man aus einem Besessenen den bösen Geist ausfahren, das ist ein Satyr mit Schwänzchen und Hörnern [5]. Und in dem Gemälde Mantegna's, welches den Kampf der Tugenden mit den Lastern schildert, haben die letztern die Gestalt von Satyrn und Centauren.

[1] E. Förster Beitr. zur neuern Kunstgesch. S. 111.

[2] du Sommerard Les arts du moyen âge, Album, Sér. III. Pl. XXXII.

[3] Millin Voy. dans le midi de la Fr. T. III. p. 595. Pl. LXX. fig. 18. vergl. oben S. 397.

[4] S. oben S. 388. 401.

[5] d'Agincourt Pitt. Tav. CIII. in der 3. Reihe das letzte Bild zur Linken; — etwas anders erscheint der Dämon in derselben Reihe, das letzte Bild rechts.

Der Löwe.

Solche Vorstellungen von Satyrn wie von Centauren und Sirenen hängen zusammen mit einer allgemeinen Richtung, von der so viele Denkmäler in den Kirchen des Mittelalters Zeugniss geben, den Kampf des Reiches Gottes mit der Welt, die Versuchungen, welche die Gläubigen zu bestehen haben, zur Anschauung zu bringen. Meist sind es Thiere, durch welche die Gewalt oder List des Feindes abgebildet wird, — und zwar nach Gleichnissen der heiligen Schrift. So heisst es ja von den Füchsen, dass sie den Weinberg verderben (Hohel. II, 15.), und von dem Wolf, dass er die Schaafe erhaschet und zerstreuet (Joh. X, 12.).

So ist auch der Löwe neben andern Bedeutungen, die er hat, als ein Symbol des Teufels genommen, nach den Worten des Apostels (1. Petr. V, 8.): euer Widersacher der Teufel gehet umher wie ein brüllender Löwe und suchet, welchen er verschlinge. Hiernach sind z. B. an den Fensterbänken im Dom zu Worms Löwen gebildet, welche Menschenköpfe im Rachen tragen. Dieses wird weiter zu verfolgen sein in der Symbolik der christlichen Kunst. Aber zwei Bildwerke will ich gleich hier nicht unerwähnt lassen, in welchen diese Bedeutung des Löwen in Scenen der heidnischen Fabel übertragen ist.

In dem einen ist eine Fabel des Alterthums benutzt, nach der Rolle, die der Löwe darin spielt, — um in ihm den Widersacher von einer andern Seite, nehmlich nicht der Gewalt, sondern des Truges, sehen zu lassen. Das ist die Geschichte von Pyramus und Thisbe, welche zuerst Ovid erzählt [1]. Sie ist abgebildet im Münster zu Basel, an einer der Säulen des Chors aus

[1]) Ovid. Metam. IV, 55—166.

dem Anfang des zwölften Jahrhunderts, die schon vorhin (S. 388.) wegen der Sirenenfigur erwähnt sind. Und zwar in folgenden vier Momenten [1]: Pyramus findet den Löwen; — er schlägt auf den Löwen los, der Thisbe's Gewand im Maul trägt, Thisbe sitzt indessen auf einem nahen Baum; — Thisbe beklagt den todten Pyramus; — sie stürzt sich über ihn in das aus seinem Leibe hervoragende Schwerdt. Ohne Zweifel ist das Thema dieser Vorstellungen im Sinne des Künstlers, der sie in der Kirche anordnete: wie der Löwe durch den täuschenden Schein, den er hervorbringt, beide Liebende in's Verderben stürzt, — und es soll dadurch vor den Täuschungen des Bösen gewarnt werden. So erscheint dieses Bildwerk, welches an der dritten Säulengruppe sich befindet, nicht ohne Zusammenhang mit den Vorstellungen der beiden ersten Säulengruppen: die erste nehmlich zeigt den Sündenfall der ersten Eltern und ihre Verstossung aus dem Paradiese, die zweite Kämpfe zwischen Rittern und Ungeheuern; — alle drei stellen also geschichtlich oder sinnbildlich theils Ursprung und Folgen der Sünde, theils Gewalt und List des Bösen vor Augen.

Aber auch die Ohnmacht des Bösen ersieht man, wenn nur der rechte Held erscheint, — wie solches nach der Heroenfabel bildlich vorgestellt ist in einer der Zeichnungen, mit welchen Albrecht Dürer im J. 1515 ein Gebetbuch geziert hat (s. oben S. 299.). Hercules an einem Baum stehend, nackt, mit Schild und Keule, zu seinen Füssen der getödtete Löwe, — das Bild steht am Rande des XCVI. Psalms, welcher anfängt: Cantate domino

[1] Beschreib. des Münsters zu Basel. 1842. S. 17. Vergl. Otte Ueber die Deutung der Thiergestalten an den Kirchengebäuden des M. A., in den N. Mittheil. des Thür. Sächs. Vereins Bd. VI. H. 1. S. 54.

canticum novum. Dieser Psalm preiset die Herrlichkeit Jehova's: wie er gross und furchtbar ist über alle Götter, denn alle Götter der Heiden sind Dämonen (v. 5.), Jehova aber hat den Himmel gemacht: daher die Aufforderung an alle Lande, ihn anzubeten, vor ihm zu zittern und fröhlich zu sein, da er kommt zu richten die Erde. Darin liegt also auch der Triumph des Reiches Gottes über die Heidenwelt. Wenn hier nun Hercules als Sieger über den Löwen erscheint; so ist der Löwe ohne Zweifel Symbol der dämonischen Gewalt, welche die Heiden verfinstert hat, — Hercules aber (wie er auch auf einem Taufstein von Jacopo della Quercia vorgestellt ist einen Centauren tödtend neben David als Löwenbezwinger) ist Typus jenes grossen Siegers, der dem Teufel die Macht genommen und seine Werke zerstört hat (Hebr. II, 14. 1 Joh. III, 8.).

C. Heroen.

I. Im christlichen Alterthum.

§. 40.

Von den beiden Heroenmythen, die in der altchristlichen Kunst vorzugsweise zur Darstellung gekommen sind, bezieht sich der eine auf die wunderbare Gewalt, welche Orpheus durch seinen Gesang über die Natur ausgeübt haben soll. Hiervon ist schon früher die Rede gewesen (§. 17.), da Orpheus dann als Typus Christi aufgefasst ist. Dagegen seiner eigentlichen Bedeutung nach, d. h. um seiner selbst willen, ist auf Denkmälern des christlichen Alterthums nur der folgende Mythus, ein Ereigniss aus der mythischen Geschichte Roms, vorgestellt.

Romulus und Remus bei der Wölfin.

Das ist die Sage von Romulus und Remus und ihrer wunderbaren Erhaltung durch die Wölfin, deren Bild die christliche Kunst reproducirt hat, um den Ursprung der Stadt und diese selbst dadurch vor Augen zu stellen. Es ist die bekannte Gruppe, welche in Erz bei dem ruminalischen Feigenbaum im J. 458 a. u. durch die Ogulnier aufgestellt wurde [1]), und welche so häufig nachgebildet ist in Reliefs [2]) und in Gemälden, ferner auf Gemmen und Münzen. Unter den Kaisermünzen sind zuerst zu bemerken einige Silber- und Erzmünzen des Antoninus Pius [3]), der überhaupt das Gedächtniss des römischen Alterthums zu erneuern suchte. Ferner zwei eigenthümliche Münztypen des Probus [4]), welche zu dem Bilde der Wölfin mit den saugenden Zwillingen die Inschriften haben Origini Aug. und Aeternitas Aug.: die erstere soll die römische Abstammung des Kaisers anzeigen, — in der andern wird dessen ewige Dauer unter die Bürgschaft Roms als der „ewigen Stadt" gestellt. Endlich eine Silbermünze des Maxentius [5]) mit der Aufschrift Marti

[1]) Das Urbild dieser Wölfin ist auf dem Capitol im Palast der Conservatoren, s. Beschreib. Roms III, 1. S. 118. III, 2. S. 61 ff.

[2]) Auch für Grabmäler: auf einem Aschengefäss in der Sammlung Coke zu Holkham, Waagen Kunstw. u. Künstl. in England Th. II. S. 503; auf einem Cippus im Pio-Clement. Mus., Beschreib. Roms II, 2. S. 208. n. 21.

[3]) Zwei Silbermünzen in der K. Sammlung zu Berlin (Münzen des Antonin, IX. Fach.). Dieselbe enthält mehrere Exemplare in Erz, — s. auch Eckhel Doctr. numm. T. VII. p. 31.

[4]) Eckhel l. c. p. 505. 504.

[5]) Eckhel l. c. T. VIII. p. 58. Eine andere Münze desselben, welche das Bild der Wölfin mit den Zwillingen zwischen den Dioscuren und die Aufschrift Aeternitas Aug. enthält, ebendas. p. 57.

propagatori imperii, — auf welcher Mars erscheint einer nebenstehenden Frau die Hand reichend, und zwischen beiden die Wölfin, welche die Zwillinge säugt. Das ist (abgesehen von Licinius) der letzte heidnische Kaiser, der im Kampf mit Constantin dem Grossen im J. 312 Reich und Leben verlor.

Hieran schliesst sich die Nachbildung jener Vorstellung auf christlichen Denkmälern, welche zunächst zwei Epochen des höheren Alterthums angehören.

1. Erstens ist es ein Typus autonomer Erzmünzen Roms aus der Zeit Kaiser Constantin's des Grossen oder seiner Söhne, auf deren Vorderseite man das behelmte Brustbild der Roma mit der Umschrift URBS ROMA erblickt. Auf der Kehrseite erscheint entweder die Wölfin mit den Zwillingen in einer Höhle und draussen zwei Hirten, welche sitzend mit dem Pedum in der Linken mit einander reden, und über jedem ein Stern. Oder nur die Wölfin mit den Zwillingen und darüber zwei Sterne: — besonders bemerkenswerth ist eine Münze dieser Art (vierter Grösse) mit dem Monogramm Christi (☧) [1], in den Museen zu Wien und Berlin [2].

Sodann kehrt dieser Typus wieder in autonomen Kupfermünzen Roms aus der Zeit der Gothenherrschaft (493—553), mit der Werthzahl XL in den Museen zu Wien und Berlin [3]: — auf der Kehrseite ist die Wölfin mit den Zwillingen vorgestellt, während die Vorderseite

[1]) Sie wird bei Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 305. nicht aufgeführt; aber bei Tanini Suppl. ad Bandur. p. 280.

[2]) Zu Wien, s. Eckhel Catal. Mus. Vindob. P. II. p. 480. n. 288. In der K. Sammlung zu Berlin, Ein Exempl. unter den ausgelegten Münzen.

[3]) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 216. Friedländer Die Münzen der Ostgothen, (Rom, 1.) S. 58. Auch mit der Werthzahl XX; ebendas. (Rom, 3.) S. 59.

das behelmte Brustbild der Roma mit der Aufschrift INVICTA ROMA zeigt.

Also damals noch wurden die von der Wölfin ernährten Zwillinge für ein Emblem des alten Rom gehalten, und zwar zu einer Zeit, als schon an die Fabeln der Mythologie unter dem Einfluss der neuen Religion nicht mehr geglaubt wurde. Indem Eckhel (a. a. O.) hierauf aufmerksam macht, bemerkt er: doch habe ganz unschädlich geglaubt werden können, dass auch ohne Hülfe der Götter dem Kinde diese mütterliche Sorge von dem wilden Thiere gewährt sei, da in derselben Zeit während des gothischen Krieges unter Justinian zu Urbssalvia im Picenischen etwas Aehnliches sich begeben, — wovon wir den Bericht eines Augenzeugen [1]) haben. Ein neugeborenes Kind war von seiner Mutter, die in der Kriegsnoth sich flüchtete und auch nicht wiederkehrte, in den Windeln auf der Erde liegen gelassen: auf das Geschrei des Kindes kam eine Ziege herbei, die eben geboren hatte, säugte dasselbe von Zeit zu Zeit und bewahrte es, dass kein Hund oder wildes Thier ihm schade; worauf das Kind auch späterhin, als Frauen herbeikamen und es nähren wollten, von ihrer Brust keine Nahrung annahm: von dieser merkwürdigen Erhaltung gaben die Einwohner ihm den Namen Aegisthus. — Uebrigens ist in diesem Gepräge nur der antike Typus beibehalten auf Denkmälern, die weder ein christliches Kennzeichen haben, noch eine kirchliche Bestimmung gehabt.

2. Desto merkwürdiger durch beides ist ein anderes Denkmal mit diesem Bilde aus dem neunten Jahrhundert. Es ist das berühmte Diptychon der Agiltruda mit dem Bilde des Gekreuzigten (s. oben S. 22. n. 5.), welches

[1]) Des Procopius, Bell. Goth. Lib. II. c. 17. T. II. p. 214. ed. Bonn.

wegen der *darüber* befindlichen Figuren des Sol und der Luna noch weiterhin (§. 48.) näher zur Sprache kommen wird. *Unter* dem Kreuze nun sieht man die Wölfin, welche den Romulus und Remus säugt, mit der Unterschrift ROMULUS ET REMULUS A LUPA NUTRITI. Diese Vorstellung in dieser Composition ist einzig in ihrer Art. Es ist klar, dass die Zwillinge sammt der Wölfin, indem sie auf die Stiftungssagen von Rom hinweisen, zunächst die Stadt bedeuten, aber auch das römische Reich bezeichnen können. Was bedeutet es aber, dass das Crucifix auf dieser Wölfin steht? Schwerlich, dass Rom oder mit andern Worten das Papstthum Grund und Mittelpunkt der Kirche geworden [1]. Wenigstens wäre es nicht im Interesse desselben, die römische Kirche durch eine säugende Wölfin zu symbolisiren. Vielmehr, wenn man vergleicht, was sich sonst unter dem Kreuze abgebildet findet, nehmlich eine Schlange, auch ein Schädel, so will das sagen, der Herr habe durch sein Leiden am Kreuz über Tod und Hölle triumphirt. Also wenn über der Roma, wie sie durch ihre heidnischen Stifter charakterisirt ist, das Bild des Gekreuzigten aufgerichtet steht; so ist der Sinn, dass das Kreuz triumphirt hat über die römische Weltherrschaft und auf den Trümmern des heidnischen Staats die christliche Kirche erstanden ist.

Jenes Bild von der Roma aber ist auch sonst in dieser Zeit plastisch ausgeführt worden. Denn wahrscheinlich gehört in dieselbe die Gruppe Romulus und Remus bei der Wölfin, diese in grauem, die ersteren in weissem Marmor gearbeitet, in der K. Antikensammlung zu Dresden [2].

[1]) Wie Buonarroti unter andern meint, Vasi di vetro p. 268. auch bei Gori Thes. diptych. T. II. p. 171.

[2]) (Leplat) Recueil des marbr. antiq., q. s. t. dans la galerie à Dresden Pl. 147. (Hase) Verzeichn. der Bildwerke in der K. Antikensammlung zu Dresden. 3. Aufl. 1833. S. 14. n. 56.

Wie eben diese Vorstellung gegen Ausgang des Mittelalters wiederkehrt, in Sculpturen, Malereien und auf Münzen, soll sogleich nachgewiesen werden, sobald wir die künstlerische Würdigung des Heroenmythus überhaupt von dem Wendepunkt an, da sie mit neuer Liebe sich geltend macht, bis zu jener Epoche werden verfolgt haben.

II. Seit der Wiederherstellung der Kunst.

§. 41.

1. Bis zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts.

Dädalus und Orpheus, Hercules und Hector.

Seit der Wiederherstellung der Kunst zeigt sich auf diesem Gebiet, gleich wie bei den Vorstellungen aus der Götterfabel, grössere Mannichfaltigkeit, da die Kunst auch der Heroengeschichte in immer weiterem Umfang sich bemächtigte. Dies hatte seinen Grund zuerst in einem wissenschaftlichen oder künstlerischen Interesse für solche Heroen, denen eine besondere Kunstfertigkeit, wichtige Erfindungen beigemessen wurden, dann in der neuerwachten Theilnahme für die heidnische Mythologie überhaupt, aus welcher bei dem ritterlichen Geist des Zeitalters die Heroensage als Geschichte besonderes Interesse einflössen musste.

In ersterer Hinsicht ist vor allen Dädalus als Heros der Kunstfertigkeit gefeiert. Wie schon früher ein berühmter Architekt des eilften Jahrhunderts Buschetto, der Erbauer des Doms zu Pisa, in seiner Grabschrift mit Ulysses und mit Dädalus [1]) verglichen wird, als welche

[1]) Cicognara Stor. d. scult. T. II. ed. in 8°. p. 93:

Nigra dom' laberintus erat tua Dedale laus ē,
At sua Busckeтū splendida templa probant.

in der mythischen Zeit Verstand und Kunst repräsentiren.

Beides, das Interesse für Leben und Thaten, wie für die Erfindungen der Heroen erkennt man in dem mehr erwähnten encyclopädischen Gedicht des Alanus ab Insulis, — wie aus dem, was früher davon mitgetheilt ist, schon hervorgeht. So werden dort auch in Beziehung auf die Sündfluth Deucalion und Noah zusammengestellt [1]. Vornehmlich aber ist der Zusammenhang in Kunst und Wissenschaft zu bemerken, der hier nicht allein mit dem klassischen Alterthum, sondern auch mit dessen mythischer Vorzeit geltend gemacht wird. Zumal in der Beschreibung der sieben freien Künste werden die Meister derselben aus dem Alterthum neben denen des Mittelalters genannt, z. B. in der Rhetorik Cicero, Quintilian, Symmachus und Sidonius [2]. In der allgemeinen Uebersicht der Künste aber heisst es von dem Chor der sieben Schwestern unter anderem [3]:

citharizat ut Orpheus,
Circinat ut Perdix, ut Daedalus erigit arces.

Insbesondere folgt in der Schilderung der Musik als Zeugniss ihrer Reize eine nähere Erwähnung des Orpheus und Amphion [4]: wie durch seinen Gesang Orpheus Steine erweicht, Wälder zum Gehen und Flüsse zum Stehen gebracht, wilde Thiere gezähmt und selbst den Pluto zur Milde gestimmt, — und ebenso Amphion Steine bewältigt und den tyrischen Berg in Mauern verwandelt habe. — Auch bei Dante, indem er zum Beweise, wie der Menschen Thun aus verschiedener Wurzel spriesst, einen Gesetz-

[1] Alan. ab Insulis Anticlaudian. VI, 7. p. 386.
[2] Ibid. III, 2. 3. p. 349.
[3] Ibid. II, 6. p. 341. vergl. oben S. 237.
[4] Ibid. III, 5. p. 353.

geber, Herrscher, Priester und Künstler nennt, werden zusammengestellt Solon, Xerxes, Melchisedek und ein Anderer (d. i. Dädalus),

der bei dem luft'gen Flug den Sohn verlor [1]).

Demnächst sind die Erfinder, welche der Heroenmythus feiert, auch von den zeichnenden Künsten dargestellt worden. Und zwar in jenem Miniaturbild zu Rheims aus dem dreizehnten Jahrhundert, welches eine allegorische Vorstellung der Musik giebt (s. oben S. 244.), erscheint Orpheus zwischen Arion und Pythagoras, umgeben von den neun Musen. Vorzüglich bemerkenswerth auch in dieser Hinsicht ist die bildnerische Verzierung an dem Glockenthurm des Doms zu Florenz, von Giotto (seit 1334) angeordnet, zum Theil selbst ausgeführt. — welche in der untersten Abtheilung eine Art Encyclopädie der menschlichen Bildung enthält [2]). Da sieht man zunächst aus der biblischen Geschichte an der ersten, westlichen Wand die Arbeit der Ureltern, ferner den Jabal als Stifter des Hirtenlebens, so wie den Jubal und Thubalkain, welche Holz zu tönenden Instrumenten und Eisen bearbeiten. An der zweiten, südlichen Wand aber erscheint am Ende von mancherlei Arbeiten im siebenten Felde Dädalus als Symbol aller kunstreichen Erfindung. Auf der dritten, östlichen Wand kommt eine Herculesgestalt vor mit einem bezwungenen Kämpfer zu ihren Füssen, wahrscheinlich als Symbol der Bezwingung feindlicher Naturkräfte. Von den Künsten und Wissenschaften endlich, welche auf der vierten, nördlichen Wand vorgestellt sind, — z. B. die Sculptur durch Phidias, die Malerei durch Apelles, — ist die Musik wiederum durch Orpheus repräsentirt.

1) Dante Parad. VIII, 122—126.

2) E. Förster Beitr. zur neuern Kunstgesch. S. 155—157.

Andererseits sind es die Schicksale und Heldenthaten der Heroen, um derentwillen ihre Bilder ausgeführt wurden. So stellte man mit Helden des Alten Testaments und des Mittelalters grosse Heerführer der heidnischen Zeit zusammen, an ihrer Spitze einen Heros der mythischen Zeit, und bildete die Reihe der neun starken Helden: das sind Hector, Alexander der Grosse, Julius Cäsar, — Josua, David, Judas Maccabäus, — Klodwig, Karl der Grosse und Gottfried von Bouillon. Ihre Statuen, von Sebald Schonhover um 1360 ausgeführt, stehen an dem „schönen Brunnen“ zu Nürnberg, an den Pfeilern des untern Stockwerks, während an den Pfeilern des zweiten Stockwerks acht Statuen aus der biblischen Geschichte sich befinden [1]).

So werden hier der Held des ersten Kreuzzugs und der Held von Troja, das christliche und das mythische Zeitalter mit einander verknüpft. Ganz dem letztern entnommen aber ist ein Roman der Christine de Pise, verfasst um 1397, unter dem Titel Othea oder Epistre d'Othea à Hector, „ein Brief, den sie an ihn geschrieben, um seine Jugend zur Tugend anzuleiten“, — begleitet von hundert Gemälden in einer Handschrift der H. Bibliothek zu Gotha [2]). Dieselben umfassen nach Anleitung des Textes in weitem Umfang die Götter- und Heroenfabel: voran steht ein Gemälde, wie die Göttin der Weisheit Othea aus den Wolken herabkommend dem Hector ein Buch übergiebt. Die übrigen sind theils unmittelbar aus der trojanischen Geschichte genommen, wie Hercules vor Troja (66), das Urtheil des Paris (73), Hector tödtet den Patroclus (85), das

1) Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschl. Th. I. S. 263. v. Rettberg Nürnberger Briefe S. 73.

2) Cod. membr. in fol. I. n. 119. Beschrieben von Rathgeber Annalen der Niederl. Malerei (aus d. J. 1400—1520) S. 30—33.

trojanische Pferd und die Einnahme Troja's (96. 97), ferner Ulysses bei den Cyclopen (19), Circe verwandelt die Gefährten des Ulysses in Schweine (98); — theils aus andern Mythenkreisen, namentlich Kadmus, der den Drachen tödtet (28), Hercules, der den Löwen bekämpft (3), Jason und drei Drachen (54), Orpheus die Harfe spielend (67), Theseus und Pirithous am Höllenschlund (27), Perseus tödtet die Gorgo (55) und befreit die Andromeda (5). Aber auch spätere Fabeln aus Ovid und Musäus sind aufgenommen: Pyramus und Thisbe, Hero und Leander (38. 42), einmal auch eine historische Scene: Tomyris und Cyrus, dabei das mit Blut gefüllte Gefäss (57). Zuletzt kommt die Cumäische Sibylle und Kaiser Augustus (100). Freilich weiset nicht bloss der Schluss auf die Erscheinung Christi, sondern das Ganze auf das spätere Mittelalter hin, in dessen Sinn die Malereien entworfen und ausgeführt sind: ein Gemälde Achilles und Polyxena gleicht der Todtenfeier in einer katholischen Kirche, ein anderes hat den Ulysses als Erfinder des Schachspiels zum Gegenstand (93. 83), — nicht zu gedenken, dass Götter und Helden durchaus in der Tracht des vierzehnten Jahrhunderts erscheinen.

2. Seit Anfang des funfzehnten Jahrhunderts.

Noch allgemeinere Interessen, als welche schon im vorigen Zeitalter sich geltend machen, wirkten seit Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, um Aufgaben aus dem Heroenmythus den Künstlern zu empfehlen. Man erfasste sie sowohl in einem universal- und religionsgeschichtlichen Zusammenhang, wodurch sie christlichen Vorstellungen zur Voraussetzung dienen, als nach ihrer poetischen und plastischen Bedeutung, wodurch sie selbständig auftreten konnten. Und für beides konnte auch da, wo man

geneigt war, den christlichen Charakter der Kunst festzuhalten, geringeres Bedenken obwalten, da man die Wahl hatte, die Scenen des Heroenmythus als wirkliche Geschichte (wofür freilich die ganze Götterfabel so lange gegolten hatte) oder für Dichtung zu nehmen, — ohne mit dem christlichen oder vielmehr dem monotheistischen Bewusstsein in Zwiespalt zu kommen. Man überschritt allerdings das eigenthümliche Gebiet mittelalterlicher Kunstübung, indem man solche Stoffe zuliess: es lag darin eine *Erweiterung* des Gesichtskreises; aber der Uebergang zur modernen Kunst war hier minder schroff, als bei der Einmischung der Götterfabel, — es war doch kein *Abfall* von der bisher befolgten Richtung.

1. Es erscheint als eine Vorstufe zu der Benutzung des Heroenmythus als Geschichte, nach seiner Verknüpfung mit christlichen Gegenständen, — wie schon bei dem typischen Gebrauch mythologischer Vorstellungen (oben S. 92.) darauf hingewiesen ist, wenn *geschichtliche Personen* des klassischen Alterthums, Weise und Helden, gleichsam in der Vorhalle der Geschichte der Offenbarung vorgestellt werden.

Eine directe Beziehung auf das christliche Weltalter hat die spätere byzantinische Kunst hellenischen Weisen gegeben. Wie man in der ersten Zeit der Bildung einer christlichen Theologie im zweiten Jahrhundert an die vorchristliche Erkenntniss anknüpfte, auf Dichter und Philosophen des klassischen Alterthums als Vorläufer des Evangelium sich berief, freilich mannichfach durch untergeschobene Aussprüche getäuscht; so finden wir dieselbe Richtung gegen Ausgang des Mittelalters in der byzantinischen Kunst, in der Malerschule des Berges Athos, — wie aus der früher (S. 305.) erwähnten Anweisung zur Malerei von dem Mönch Dionysius hervorgeht. Da werden am Schluss der Darlegung Alttestamentlicher Scenen,

unmittelbar nach den Propheten und Weissagungen des A. T. als „Philosophen Griechenlands, die von der Menschwerdung Christi geweissagt haben“, aufgeführt [1]: Apollonius, Solon, Thucydides, Plutarch, Plato, Aristoteles, Sophokles [2]. Jeder wird kurz beschrieben, wie er zu malen sei, und Sprüche werden ihnen in den Mund gelegt von der Einheit und der Dreieinigkeit Gottes, von der Weltschöpfung, Menschwerdung und dem Tode Christi. — Ausgeführt ist der Gedanke, jedoch mit Abweichungen, in der kleinen Kirche des Klosters Iviron auf dem Berge Athos [3]: die offene Vorhalle derselben schmücken die grossen Gestalten des Plutarch, Thucydides, Sophokles, Plato, Aristoteles, Chilon und Solon, — jeder mit einem Bande, worauf ein christlicher Spruch steht.

Dagegen nicht ohne eine politische Beziehung, wie der Ort dazu Veranlassung gab, zur Erinnerung an die Grösse des heidnischen Rom, sind vornehmlich dessen Helden, Staatsmänner und Weise in der Vorhalle der Kapelle des öffentlichen Palastes zu Siena von Taddeo Bartoli im J. 1414 dargestellt [4]: Aristoteles, Cäsar, Pompejus, Cicero, Cato, Curius Dentatus, Scipio Nasica, Furius Camillus und Scipio Africanus, — wie auch die beigeschriebenen lateinischen Verse ihre Heldenthaten rühmen; während unter dem Bogen die Roma mit den Figuren des Jupiter, Mars, Apollo und der Pallas erscheint. Doch hat diese Roma mit ihren Göttern und

[1] (Dionysius) Manuel d'iconogr. gr. et lat. par Didron p. 148—150.

[2] Worauf noch Philo, Thulis König von Aegypten, Bileam (4. Mos. XXIV.) und die Sibylle folgen.

[3] Didron Not. zu dem Manuel d'iconogr. gr. et lat. p. 151.

[4] della Valle zum Vasari I. S. 405. der d. A., und ausführlicher, wobei auch die Inschriften mitgetheilt werden, Lettere Sanesi T. II. p. 188 sqq. Rumohr Italien. Forsch. Th. II. S. 220. 395.

Helden auch eine religionsgeschichtliche Bedeutung, gleich jener Wölfin mit den Zwillingen, über der das Crucifix sich erhebt: denn im Innern der Kapelle sind die Figuren heiliger Helden, wie Judas Maccabäus und der h. Christoph, angeordnet, als Hauptdarstellung aber das Abscheiden und die Himmelfahrt der h. Jungfrau. — Deutlicher erhellt die vorbereitende Stellung der Helden und Weisen des Alterthums, welche Perugino in der Halle des Wechselgerichts zu Perugia im J. 1500 malte[1]: am Eingang sieht man die Figur des Cato Censorius; an der einen Seitenwand stehen Fabius Maximus, Sokrates, Numa Pompilius, — F. Camillus, Pittacus und Trajanus, — Sicinius, Leonidas und Horatius Cocles, — P. Scipio, Perikles und Cincinnatus: unter jedem Worte aus ihren Schriften oder Reden, dem Orte angemessen, über je dreien derselben eine der Cardinaltugenden, welche deren Eigenschaften bezeichnen: die Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mässigkeit. Ihnen entsprechen Propheten und Sibyllen auf der gegenüberstehenden Seitenwand. Beides als Voraussetzung evangelischer Scenen, welche die Hinterwand einnehmen, die Geburt und Verklärung Christi.

Denselben Stufengang hatte Syrlin angedeutet an den Chorstühlen im Münster zu Ulm vom J. 1474; aber statt der Helden des Heidenthums erscheinen hier Weise und Dichter: Secundus, Quintilian, Seneca, Ptolemäus, Terentius, Cicero und Pythagoras, denen auf der andern Seite sieben Sibyllen entsprechen, während über beiden die Heiligen des Alten Bundes und der Kirche angeordnet sind. Ebenso hat Benozzo Gozzoli um dieselbe Zeit (um 1474) in seinem Gemälde des h. Thomas von Aquino,

[1]) Vasari Leben der Maler II, 2. S. 376. u. die Berichtigungen von Schorn Anm. 39. Passavant Rafael von Urbino Th. I. S. 495.

welches ehemals hinter dem erzbischöflichen Stuhl im Dom zu Pisa hing [1]), dem in der Mitte thronenden grossen Kirchenlehrer die beiden grossen Philosophen des heidnischen Alterthums Plato und Aristoteles zur Seite gestellt.

In allen diesen liegt der Gedanke, dass die hervorragendsten Männer des heidnischen Alterthums nicht ferne von dem Reich Gottes gewesen. Wie nun in demselben Jahrhundert auch Heroen wegen ihrer siegreichen Kämpfe gegen Ungeheuer mit Helden der heiligen Geschichte in Parallele gestellt wurden, namentlich Hercules mit David, der einen Löwen bezwang, mit Simson, der die Philister erschlug (s. oben S. 157.); so schliesst sich daran ein Gemälde, welches nicht allein historische Personen der heidnischen Zeit, sondern auch Heroen und selbst Götter, die gleichfalls als geschichtliche Wesen aufgefasst werden, in der Stadt Gottes versammelt. Es findet sich zu Anfang einer französischen Uebersetzung von Augustin's De civitate dei, einer Pergamenthandschrift des funfzehnten Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu Dresden [2]): gewappnet vor den Mauern der Stadt steht Remulus [3]); in der Stadt selbst erblickt man eilf Personen, mit Namen Noe, Saturnus, Hercules, Janus, Evander, Camillus, Coriolan, Aventin, la fille Enee, eine Gruppe von mehreren Menschen hat die Inschrift les Achives.

Umgekehrt ereignete es sich freilich auch, dass hervorragende Männer der christlichen Kirche nicht ferne vom Heidenthum standen, wovon ein hierher gehöriges Miniaturbild aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts

[1]) Jetzt im Louvre befindlich, Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 405.

[2]) Falkenstein Beschreib. der K. öffentl. Biblioth. zu Dresden S. 434.

[3]) Dieselbe Form, wie auf dem Diptychon der Agiltruda, s. oben S. 413.

eine Andeutung giebt. In der Sammlung lateinischer Lobgedichte auf Julius II. enthält nächst dem Gemälde, dessen Gegenstand der Triumph dieses Papstes nach der Einnahme von Bologna ist, und welches wegen seiner heidnischen Motive schon früher erwähnt worden, das folgende Blatt einige gemalte Medaillen mit Bildnissen Julius II. und seiner Verwandten: darunter auch die des Julius Cäsar und Augustus [1]), da diesem kriegerischen Papst, mit Anspielung auf seinen Namen, mit der Vorstellung geschmeichelt werden konnte, dass er ein würdiger Nachfolger jener heidnischen Imperatoren sei. Denn in der Dedication (Bl. 3. *b*) wird er angeredet velut alter *Julius, augustus,* pius, felix, maximus et semper invictus [2]).

Wiederum die neun starken Helden, heidnische, jüdische, christliche (deren Statuen Schonhover für den „schönen Brunnen" zu Nürnberg um 1360 gearbeitet hatte) sind in einem Holzschnitt von Lucas von Leyden dargestellt [3]).

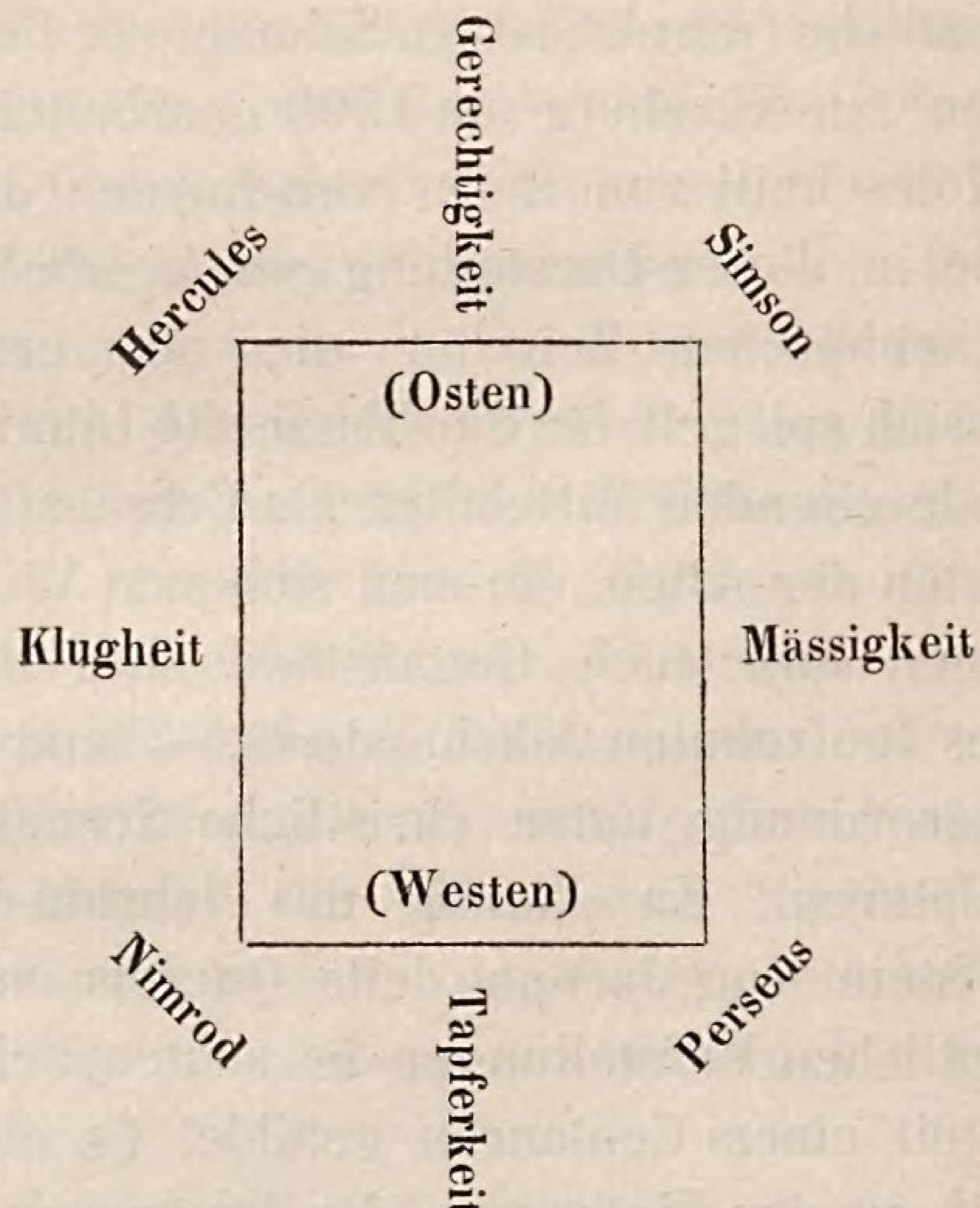
2. Wie in dieser Darstellung *geschichtlicher* Personen aus dem heidnischen Zeitalter die neu erwachte Begeisterung sich spiegelt für die klassische Literatur, welche dem zu Ende eilenden Mittelalter als Erbschaft zufiel, und für die Thaten der Alten, die man sich zum Vorbild setzte; so erscheinen nun auch Gegenstände des *Heroenmythus* im Lauf des funfzehnten Jahrhunderts, — und zwar zuerst in der Unterordnung unter christliche Scenen in kirchlichen Sculpturen. Zu Anfang des Jahrhunderts ist an einem Taufstein von Jacopo della Quercia neben sieben Alttestamentlichen Vorstellungen im achten Felde Hercules im Kampf mit einem Centauren gebildet (s. oben S. 401.). Vornehmlich in der Einfassung der bronzenen Thüren der

[1]) Platner Beschreib. Roms II, 2. S. 362.

[2]) d'Agincourt Index der Abbild. zur Malerei S. 93.

[3]) Bartsch Peintre grav. T. VII. p. 442. n. 15. Doch findet sich hier die Abweichung, dass statt Klodwig *Artus* vorgestellt ist.

Peterskirche von Antonio Filarete um 1444 sind ausser Scenen der Götterfabel, so wie der Geschichte Roms, an der Spitze der letzteren die Wölfin mit den Zwillingen (s. oben S. 293.), Heroengeschichten angebracht: Phrixus und Helle, die Schlangenwürgung des Hercules und seine Kämpfe mit dem Löwen, mit Antäus und mit dem Achelous. Wiederum in Parallele mit biblischen Helden erscheinen heidnische Heroen am Sebaldusgrabe von Peter Vischer (1519), nehmlich am Fuss des Denkmals an den vier Ecken: Perseus mit Schwerdt und Medusenschild, Nimrod mit Bogen und Köcher, Hercules mit der Keule, Simson mit dem erlegten Löwen und dem Eselskinnbacken; zwischen ihnen an den Seiten die vier Cardinaltugenden [1], in folgender Ordnung:



[1]) S. oben S. 297. Von der Darstellung der Cardinaltugenden in der christlichen Kunst wird im folgenden Bande ausführlich gehandelt werden.

Auch unter den Zeichnungen, mit welchen Albrecht Dürer den Rand eines biblischen Textes, jenes Gebetbuchs in der Münchener Bibliothek, schmückte (1515), sind Heroenthaten, welche in einem andern Zusammenhang sogleich näher erwähnt werden sollen.

3. Selbständig wurden seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts Heroengeschichten dargestellt, theils in eigentlicher, theils in allegorischer Bedeutung.

Das Interesse für die allegorische Anwendung solcher Kunstvorstellungen kündigt sich namentlich in einigen Medaillen an, Arbeiten des Venetianers Giovanni Boldu vom J. 1457. Die eine zeigt den Nicolaus Schlifer, einen Deutschen, — und auf der Rückseite den Orpheus (nicht Apollo) mit der Leier: denn jener heisst in der Umschrift seines Brustbildes vir modestus alterque Orpheus [1]. Die andere auf den venetianischen Dichter Maserano mit dem Beisatze Musis dilecto enthält auf der Rückseite das Bild des Arion vom Delphin getragen, dessen Sinn die Worte erläutern: Virtuti omnia parent [2].

Uebrigens ist vornehmlich von Thaten des Hercules allegorischer Gebrauch gemacht, der überhaupt, wie Er vor allen von der Kunst gefeiert ist, als der Heros des funfzehnten Jahrhunderts erscheint.

Hercules.

Alle zwölf Arbeiten mit moralischen Erklärungen und Nutzanwendungen umfasste schon der Marquis Enrique de Villena († zu Madrid, 1434), ein sehr vor-

[1] Lenormant Trésor etc. Méd. en Ital. P. I. Pl. XI, 2. Ein Exempl. in Bronze im K. Münzkab. zu Berlin.

[2] Lenormant l. c. Pl. XI, 1. Zwei Exempl. in der Goetheschen Samml. zu Weimar, Schuchardt Catal. II. S. 40. n. 17. 18. Ein Abguss in Blei im K. Münzkab. zu Berlin.

nehmer und gelehrter Mann, in einem seltenen Werk Los trabajos de Hercules, worin die Geschichte, die *historia nuda*, wie der Verfasser sie nennt, zunächst dem Ovid nacherzählt wird: nach Erzählung der Thatsache folgt die *Declaracion*, eine allegorische Auflösung der Fabel in einen moralischen Satz; den Beschluss macht die *Aplicacion*, ein Rath, wie jeder davon, von der ersten bis zur letzten That, eine Nutzanwendung auf sich machen soll, gerichtet nach der Reihe an die verschiedenen Stände, deren hier zwölf angenommen werden [1]. Das Buch ist zum erstenmal gedruckt zu Zamora im J. 1483, dreissig Blätter in kl. folio [2], — mit eilf eingedruckten, die halbe Seite einnehmenden, Holzschnitten, welche die Arbeiten des Hercules darstellen.

Das sind nun moderne Allegorieen. Aber das Alterthum selbst bot eine berühmte Allegorie aus dem Leben des Hercules dar, welche auch die Künstler des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts mit Vorliebe sich zum Thema genommen haben. Es ist die bekannte Erzählung des Sophisten Prodicus um 430 v. Chr. vom Hercules am Scheidewege, welche aus dem Munde des Sokrates, der anderswo jenen seinen Freund und sich seinen Schüler genannt hat, von Xenophon berichtet wird [3].

[1] Es sind folgende: 1) der des Fürsten und Herrschers, 2) des Prälaten, 3) des Ritters, 4) des Religiosen, 5) des Bürgers, der von seinen Renten ohne Arbeit leben kann, 6) des Kaufmanns, 7) des Landbauers, 8) des Handwerkers, 9) des Meisters, 10) des Schülers, 11) des Eremiten, 12) der Weiber und Mädchen.

[2] Nach einem Exemplar im Besitz des Herrn T. O. Weigel in Leipzig, beschrieben von Ludwig Tieck im Serapeum, herausgeg. von Naumann Jahrg. I. 1840. S. 59—61.

[3] Xenophon Memorab. Socrat. Lib. II. c. 1. §. 21—33. Uebers. von Wieland im Attischen Museum Bd. III. S. 116—123. Erläutert von Welcker: Prodikos von Keos, Vorgänger des

Als Hercules beim Eintritt in das Jünglingsalter, heisst es, an einen einsamen Ort sich zurückgezogen hatte, unschlüssig, welchen von beiden Wegen, den der Tugend oder des Lasters, er einschlagen solle, erschienen ihm zwei Frauen von mehr als gewöhnlicher Grösse: die eine voll Anstand und Adel, von reiner Farbe, züchtigem Blick, sittsamer Gebehrde, in weissem Kleide; die andere weichlich, geschminkt, mit kecken Augen und durchsichtigem Kleide, die bald auf sich und ob sie nicht beobachtet werde, bald auf ihren Schatten sah. Diese sucht den Hercules auf ihren Weg zu locken, auf welchem kein Genuss ihm entgehen, Mühsal aber ferne von ihm bleiben werde. Auf die Frage nach ihrem Namen antwortet sie: bei ihren Freunden heisse sie Glückseligkeit, ihre Feinde aber nennten sie verunglimpfend die *Untugend* (*Κακία*). Da spricht die andere Frau, die *Tugend* (*Ἀρετή*), zu ihm: nach seiner Abkunft und Erziehung hoffe sie, dass, so er ihren Weg erwähle, er Grosses vollbringen und sie dadurch noch mehr verherrlichen werde; aber die wahren Güter gäben nicht ohne Arbeit die Götter den Menschen. Wenn er die Götter sich gnädig haben wolle, müsse er die Götter verehren, wenn der Acker ihm reiche Frucht spenden solle, müsse er den Acker bestellen, wenn er stark an Leib sein wolle, müsse er den Leib gewöhnen, dem Willen zu gehorchen und ihn üben mit Mühe und Schweiss. Und als die Untugend unterbrechend auf die Leichtigkeit und Kürze ihres Weges ihn hinweiset, hält die Tugend ihr vor: dass sie ja wahren Genuss nicht kenne, da sie vor dem Begehren mit allem sich ersättigt habe, dass sie den lieblichsten Ton, ihr eigenes Lob, nie vernommen, den lieblichsten

Sokrates, im Rhein. Mus. für Philolog. Jahrg. I. 1833. S. 576—602. vergl. S. 7. 11. 14. 21. 634.

Anblick, ein eigenes gutes Werk, nie gesehen habe, — von den Göttern verworfen, von den guten Menschen verachtet. Ich aber, fährt sie fort, lebe mit beiden und werde von beiden geehrt: denn ich bin ein treuer Beistand in den Werken des Friedens, wie in den Thaten des Kriegs. Süss ist meinen Freunden der Genuss, leicht die Entbehrung, froh und rüstig das Alter: und wenn das Ende kommt, bleibet ihnen ein ewiges Gedächtniss. So könne Hercules durch ein Leben voll Arbeit seligstes Glück erwerben. Damit schliesst die Geschichte. — Sie kehrt bei den Schriftstellern des Alterthums oftmals wieder in der ursprünglichen Gestalt, wie in angewandter Bedeutung [1]); Cicero, indem er den Anfang anführt, bezeichnet die beiden Wege als den der *Virtus* und der *Voluptas* [2]). Von der antiken Kunst jedoch ist sie kaum berücksichtigt worden, — wie überhaupt dergleichen Allegorieen und noch dazu von so neuem Datum derselben fremdartig sind. Zwar hat man jene Fabel nachzuweisen gesucht in Reliefs und auf Vasen [3]), auf

1) S. Fabric. Bibl. Gr. ed. Harl. Vol. II. p. 718. Welcker a. a. O. S. 584—601.

2) Cic. De offic. I, 32. Den letztern Namen für die Κακία hat er auch an der andern Stelle, wo er des Hercules Prodicius gedenkt, ad Famil. Lib. V. ep. 12. §. 3.

3) Ein Motiv aus der Fabel des Prodicus hatte Winckelmann Monum. ined. n. 65. auf einer marmornen Schaale der Villa Albani mit den zwölf Thaten des Hercules gefunden, indem er in einer Frau mit einem Palmzweig in der Rechten bei dem Kampf mit dem Löwen die Tugend zu erkennen glaubte; wogegen Visconti Mus. Pio-Clement. T. IV. Pl. XLI. p. 312. not. 3. dieselbe für die Dryade des Waldes von Nemea erklärt. Vergl. Platner Beschreib. Roms III, 2. S. 505. — Die Fabel selbst soll vorgestellt sein auf einer etruskischen ehernen Schaale nach Lanzi, auf einer grossgriechischen bemalten Vase nach de Rossi; s. dagegen Boettiger Hercules in bivio e Prodici

Münzen [1]) und Gemmen [2]); aber fast alle diese Erklärungen sind bestritten, haben zum Theil andern evidenten Auslegungen weichen müssen.

fabula et monum. priscae artis illustr. p. 28—37. Ein anderes Vasenbild, welches nach Welcker Herakles am Scheidewege, in d. Schulzeitung 1831. No. 84. 85. und in d. Annali dell' instit. di Corrisp. archeol. T. IV. 1832. p. 379—382. jene Vorstellung enthält (in s. Abhandl. über Prodikos a. a. O. S. 601. wird es das einzige erhaltene Kunstwerk genannt, welches den Herakles des Prodikos vorstellt), ist für eine Ruhe des Hercules nach seiner Arbeit, bei ihm Pallas und Victoria, erklärt von Millingen Ibid. T. VI. 1834. p. 332—334.

[1]) Eine Goldmünze Hadrians im K. K. Münzkabinet zu Wien ist auf den Hercules des Prodicus, zwischen der Tugend und der Wollust stehend, gedeutet von Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 506, — eine Erklärung, welche Welcker a. a. O. in d. Schulzeitung No. 85. S. 675., in d. Annali p. 391 sq. (dabei auch eine Abbildung der Münze Tav. d'agg. F.) dahin modificirt hat: es sei nicht Hercules unmittelbar, sondern Hadrian als Hercules gedacht zwischen der Gerechtigkeit und der Gewalt. Die ganze Ansicht ist von Millingen bestritten a. a. O. p. 334—342., der auf dieser Münze zwei Nymphen des Gartens der Hesperiden als Localgottheiten der Inseln von Kadix, zwischen ihnen den Hercules Gaditanus, den Schutzgott Spaniens, vorgestellt findet, hier eine Anspielung auf den Ursprung Hadrians, dessen Mutter aus Spanien war. Doch behauptet O. Müller Handb. der Archäol. der Kunst §. 411, 6. S. 640. der 2. Ausg., dass allein die Goldmünze Hadrians eine sichere Darstellung vom Hercules am Scheidewege gebe.

[2]) Eine Gemme der K. Sammlung zu Berlin, welche Beger als antik gegeben hat, ist ein modernes Product, s. unten S. 432. Aber ein ächtes Denkmal des Alterthums ist ein Karneol ebendas. aus der Altkurbrandenb. Sammlung, bei Tölken Erkl. Verzeichn. Kl. IV. n. 58. S. 262: Hercules neben einer bekränzten Grenzsäule unschlüssig stehend, vor ihm Venus mit einem Apfel in der Hand, ihr zur Seite Honos, der Genius der Ehre, die Linke auf ein Schild gestützt, im rechten Arm ein Füllhorn und einen Lorbeerzweig haltend.

Noch weniger hat die altchristliche Kunst an diesen Gegenstand sich versucht. Aber frühzeitig, seit dem zweiten Jahrhundert, ist dieselbe von den Kirchenlehrern angeeignet und empfohlen worden. Um so mehr, da sie mit biblischen Vorstellungen eine gewisse Verwandtschaft hat.

Und wohl nicht zufällig ist diese Verwandtschaft, sofern anzunehmen ist, dass die Fabel, wenn sie auch der Form nach das Werk des Prodicus ist, doch in ihren Grundlinien von ihm nicht erfunden, sondern in seiner Heimath Ceos vorgefunden sei, — eine alte Ueberlieferung, die von dem Tyrischen Hercules ausgehen und so dem Orient zurückzugeben sein mag [1]). Denn vergleichen lassen sich mit jener Fabel die Bilder der Sprichwörter Salomonis, jene Schilderung (c. 7. 8.), wie die Wollust den Jüngling gewinnt, dagegen die Weisheit den Menschen lockt, — freilich mit dem Unterschied, dass nicht beide in derselben Handlung auftreten, um den Jüngling wetteifernd, dass die Verführerin nicht eine abstracte Person ist, sondern als ein wirkliches Weib eingeführt wird, und eben so wenig die Weisheit als eine blosse Personification erscheint, sondern die aus Gott geborene wesentliche Weisheit ist. Aber auch die Vorstellung von den beiden Wegen, dem der Gerechten und der Gottlosen, findet sich im Alten Testament (Psalm I.), und bildlicher ausgeführt in der Bergpredigt (Matth. VII, 13. 14.). Davon leitet Clemens von Alexandrien geradezu die Fabel des Prodicus ab [2]), — aus der er insbesondere

[1]) Vergl. Boettiger Hercules in bivio p. 13. und dagegen Welcker in der Rec. dieser Schrift, Schulzeitung 1831. No. 85. S. 677. Ueber die Elemente und Voraussetzungen der Fabel s. denselben in d. Abhandl. über Prodikos a. a. O. S. 579 ff.

[2]) Clement. Alex. Strom. V, 5. p. 664. ed. Potter.

die treffende Schilderung der beiden Frauen, der Tugend und der Wollust, lobt: diese sehe aus wie ein buhlerisches Weib, der erstern aber solle die gläubige Christin gleichen [1]. Schon früher hatte Justin der Märtyrer, in seiner zweiten Apologie [2], gegen den Cyniker Crescens sich darauf berufen, auf die Verheissung ewiger Güter, was auch auf die Christen Anwendung finde, deren Standhaftigkeit und Todesverachtung ein Zeugniss sei, dass sie dem Wege der Tugend folgten. Ferner wird von Basilius dem Grossen in seiner Rede von der Benutzung heidnischer Bücher [3] hervorgehoben, was Prodicus über die Tugend und das Laster philosophirt habe: man soll auf ihn merken, sagt er, denn er ist kein verächtlicher Mann.

Diese Aufmerksamkeit hat die neuere Kunst seiner Erzählung gewidmet: häufig ist Hercules am Scheidewege vorgestellt, nachdem besonders die florentinischen Meister durch vielfache Darstellung seiner Kämpfe, wie wir gleich sehen werden, in den Mittelpunkt des Interesse für die Heroenzeit ihn gestellt hatten. So macht denn auch ein Florentiner, Pier di Cosimo (1441—1521) damit den Anfang: sein Hercules am Scheidewege befindet sich in der K. Gemäldegallerie zu Berlin [4]. Eine Composition desselben Inhalts ist von Giulio Romano († 1546), bekannt durch einen Kupferstich von Adam Ghisi mit der

[1] Clement. Alex. Paedag. II, 10. p. 236.

[2] Justin. M. Apol. minor. c. 11. p. 96. a. b. Opp. ed. Maran.

[3] Basil. Serm. de legendis gentil. libr. c. 4. Opp. ed. 2. Paris. T. II. p. 249.

[4] Abtheil. I. n. 216. nach der frühern Anordnung, Kugler Beschreib. der Gemäldegallerie des K. Mus. zu Berlin S. 42. (wo jedoch Zweifel an der Originalität des Bildes geäussert werden). In dem neuen Verzeichniss der Gemäldesammlung des K. Mus. von 1845 ist dieses Bild nicht mit aufgeführt.

Inschrift am Rande: *deliberatio omnium difficillima* [1]). Weiter ausgeführt ist die Allegorie in einem Gemälde des Veroneser Gianfrancesco Caroto († 1546), worin man einen nackten Jüngling in unschlüssiger Stellung sah, ihm zur Seite Minerva, die, auf den Ruhm in der Höhe hinweisend, ihn auffordert, ihr zu folgen, während in seinem Rücken Müssiggang und Trägheit ihn zurückzuhalten streben; unten eine bäurische Gestalt mit Schnecken an den Ellbogen, auf einem Krebs sitzend, bei ihr eine andere mit Mohn in den Händen [2]). Noch durch andere Einfälle ist diese Erfindung bereichert worden, die sich jedoch durch Ueberladung der Symbole auf Seiten der Untugend keineswegs empfiehlt. — Auch die Edelstein- und Krystallschneider des cinquecento haben diesen Gegenstand ausgeführt. In einem Bergkrystall bei Tassie [3]) ist Hercules vorgestellt sitzend mit der Keule, dabei Minerva mit dem Oelzweig in der Rechten und Venus, welche verdriesslich davon geht, — eine Arbeit im Stil des Valerio Vicentino († 1546). Auch ein Kameo in der K. Gemmen-Sammlung zu Berlin [4]) zeigt ihn, wie er der Minerva, die einen Palmzweig ihm darreicht, die Rechte giebt, während Venus von Amor begleitet ihrer Wege geht. — Zwei berühmte Gemälde den Hercules am Scheidewege darstellend sind aus späterer Zeit: ein

[1]) Bartsch Peintre grav. T. XV. p. 425.

[2]) Vasari Leben der Maler III, 2. S. 209.

[3]) Tassie-Raspe Cat. d'une collect. gén. de pierres grav. n. 5676.

[4]) Abgebild. bei Beger Thes. Brandenb. T. I. p. 208. Vergl. Boettiger Hercul. in bivio p. 38. Aehnlich ein Karneol aus Frankreich bei Lippert Dactylioth. M. III. n. 315. — Auf einer Stoschischen Schwefelpaste ist ein Krieger vorgestellt, auf einem Panzer sitzend, wie er zwischen der Weisheit und der Wollust zu wählen hat, Tassie-Raspe Catal. n. 7855.

Frescobild von Annibale Caracci im Palast Farnese [1]) und ein Staffeleibild von Nic. Poussin in Stourdheadhouse [2]).

Nach Anleitung dieser Fabel hat man dieselbe Scene auch in die Gegenwart eingeführt, indem statt des Heros eine geschichtliche Person, ein moderner Charakter vorgeführt wird, wie er in jenen Conflict gestellt ist. Eine solche Anwendung ist in einem lieblichen kleinen Bilde von Raphael [3]) gemacht, — eine Jugendarbeit, worin der Widerstreit des Lebens, aus dem er selbst eine Entscheidung suchte, geschildert sein mag: auf seinem Schilde liegt schlafend ein jugendlicher Ritter, zu seiner Rechten steht sanft und ernst eine weibliche Gestalt, ihm ein Buch und ein Schwert vorhaltend, zu seiner Linken in jugendlichem Reiz, geschmückt, aber züchtig und schuldlos eine andere weibliche Gestalt, ihm Blumen hinreichend; in der Landschaft hinter der erstern sieht man eine steile Felsenburg, hinter der andern eine Stadt am bergbegrenzten Fluss. Es ist die Wahl, welche den jugendlichen Helden bewegt, zwischen einem Leben der Arbeit und des Genusses, dessen Gestalten im Traum ihm vor die Seele treten; eine Andeutung seines Entschlusses aber giebt der hinter ihm sprossende Lorbeerbaum. — Unmittelbar auf sich hat Paolo Veronese die Fabel angewendet in einem seiner schönsten Gemälde, welches ihn selbst vorstellt, wie er dem Laster oder der Trägheit entfliehend zur Tugend oder zum Ruhm sich wendet [4]).

[1]) Platner Beschreib. Roms III, 3. S. 427.

[2]) Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. II. S. 321.

[3]) Im Besitz der Mad. Sykes, Passavant Kunstreise durch England und Belgien S. 104; zuerst bekannt gemacht von demselben, Rafael von Urbino Taf. IX. (Kupferstich von Gruner), s. Th. I. S. 69. Th. II. S. 26.

[4]) In der Hopeschen Samml., Passavant Kunstreise S. 101.

Gewissermaassen eine Fortsetzung oder vielmehr der Schluss dieser Allegorie liegt in einem Thema, welches ebenfalls von Paolo Veronese ausgeführt ist: die Stärke in der Gestalt des Hercules, welche von der Weisheit geleitet wird [1]).

Uebrigens haben die *Thaten* des Hercules den Stoff zu allegorischen Darstellungen hergegeben, als ein Sinnbild für die Bekämpfung und Besiegung der Laster. Eine moderne Allegorie dieser Art erscheint in einem Kupferstich von Baldassare Peruzzi: Hercules, der den Geiz vom Parnass herabjagt [2]). Aus der alten Fabel aber ist besonders der Kampf mit den Harpyien in diesem Sinn benutzt, namentlich von Albrecht Dürer, der schon in einem Gemälde vom J. 1500 [3]) ihn dargestellt hat; dann in den Randzeichnungen von 1515 zu dem Gebetbuch in München, da wo der VIII. Psalm schliesst (welcher die Stelle enthält: alles hast du unter seine Füsse gethan, auch die wilden Thiere, die Vögel unter dem Himmel u. s. w.) und der XIX. Psalm anfängt [4]): es sind drei Harpyien, Ungeheuer mit weiblicher Brust und Oberleib, mit Löwenklauen und Schlangenschwanz; auf die eine schiesst Hercules einen Pfeil ab, während eine andere ihm mit den Klauen in die Haare kommt. Denselben Gegenstand, die Tödtung der Harpyien durch Hercules, bei ihm die Gerechtigkeit, der Ueberfluss und die göttliche Liebe, so wie die Besiegung der Laster in der Gestalt der Titanen durch die Göttin der Weisheit, ent-

[1]) In der Hopeschen Samml. Waagen a. a. O. S. 136.

[2]) Vasari Leben der Maler III, 2. S. 333.

[3]) In der Kunstgewerbeschule zu Nürnberg, Heller Albr. Dürer Bd. II. S. 196. Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschl. Th. I. S. 214.

[4]) Bl. 39. *b.* bei Strixner Bl. 28. Noch einmal kommt Hercules dort vor, zu seinen Füssen der getödtete Löwe, s. oben §. 39.

halten die Deckengemälde, mit welchen der grosse Saal des Palastes Barberini geschmückt ist, das Hauptwerk des Pietro da Cortona [1]) in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts.

4. *Ohne die allegorische Tendenz* hat man auch die übrigen Herculesthaten häufig schon im funfzehnten Jahrhundert dargestellt, geleitet durch das Interesse für die Antike und um der technisch-künstlerischen Aufgaben willen, zumal für die Plastik, welche sie darboten. Daher die Meister, welche jene Richtung insbesondere repräsentiren in der Sculptur wie in der Malerei, hier voranstehen. Also aus der Schule von Padua, von Andrea Mantegna sind zwei Kupferstiche: Hercules im Kampf mit der Hydra und mit Antäus, beide mit der Aufschrift: divo Herculi invicto [2]). Vorzüglich aber bei den Florentinern waren diese Aufgaben beliebt, — nachdem Donatello damit den Anfang gemacht hatte: unter seinen oben (S. 324.) erwähnten acht Marmorbildern im Hofe des Palastes Riccardi, die nach antiken Kameen gearbeitet sind, ist Hercules gebildet, wie er die Aepfel aus dem Garten der Hesperiden raubt und wie er den Amor auf seinen Schultern trägt [3]). Daran schliessen sich die Herculesthaten in den Reliefs des Antonio Filarete an den Bronzethüren der Peterskirche. — Gemalt sind dergleichen von Antonio Pollajuolo: drei Bilder von ihm, die Erlegung des Antäus, des Löwen und der Hydra, jedes fünf Ellen hoch, waren im Palast der Medici zu Florenz [4]); auch ist von ihm eine Composition, Hercules

[1]) Platner Beschr. Roms III, 2. S. 430.

[2]) Bartsch Peintre grav. T. XIII. p. 237. n. 15. 16.

[3]) S. die Notiz von Gori bei Cicognara Stor. d. scult. T. IV. p. 123.

[4]) Vasari Leben der Maler II, 2. S. 229 f. Zwei kleinere Darstellungen des ersten und letzten Gegenstandes sind in der Florentin. Gallerie, s. ebendas. S. 230. A. 21.

im Kampf mit zwölf Giganten, gestochen von dem Meister von 1466 [1]). Ferner hat Michelangelo Arbeiten des Hercules dargestellt: wie er den Löwen zerreisst, den Nessus erdrückt und die Hydra erlegt, drei Zeichnungen auf demselben Blatt in der K. Sammlung von Handzeichnungen in Buckinghamhouse [2]); ausgeführt aber in Relief ist von ihm der sogenannte Kampf des Hercules und Theseus mit den Centauren, eines seiner frühesten Werke in Casa Bonarroti zu Florenz [3]). Zuletzt sei noch die Gruppe erwähnt: Hercules und Cacus vor dem Palazzo vecchio daselbst von Baccio Bandinelli. — Doch ist auch die römische Schule nicht zurückgeblieben mit solchen Darstellungen. Von Raphael selbst sind drei Compositionen: Hercules drei Centauren bekämpfend, den Antäus und den Löwen erdrückend [4]). Sechs Herculesarbeiten sind im Palast del Te zu Mantua in Fresco ausgeführt nach Anordnung des Giulio Romano [5]). Vier Arbeiten hat Marc Antonio nach eigener Erfindung in Kupfer gestochen mit der Aufschrift: divo Herculi [6]).

Auch in *Deutschland* sind, obwohl nicht so häufig, solche Aufgaben ausgeführt: namentlich in Gemälden Hercules im Kampf mit Antäus von Hans Baldung Grien [7])

1) Ein Abdruck ist in Wien; ein anderer war im J. 1835 im Besitz des Kunsthändlers Woodborn, Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. I. S. 450.

2) Passavant Kunstreise S. 236.

3) Cicognara Stor. d. scult. P. II. Tav. 59. T. V. p. 125.

4) Die erste ein Federentwurf in der Florent. Gallerie, die beiden andern durch alte Kupferstiche erhalten, s. Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 485. 648 f.

5) Vergl. Passavant a. a. O. Th. I. S. 585. n. 30—32. Th. II. S. 649.

6) Bartsch Peintre grav. T. XIV. p. 221. n. 289—292. Passavant a. a. O. Th. I. S. 573. n. 20—23.

7) In der Abel'schen Samml. zu Stuttgart, Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschland Th. II. S. 212.

und Hercules am Spinnrocken bei Omphale von Lucas Cranach [1]). Dazu kommen insbesondere zwölf Blätter von Hans Sebald Beham, welche in Kupferstich die Arbeiten des Hercules enthalten, aus den Jahren 1541 — 1548 [2]): — eine Reihe hiernach in Holz geschnitzter und in Blei gegossener Reliefs ist in der K. Kunstkammer zu Berlin [3]). — So hat die schwäbische, die sächsische und die fränkische Kunst an dieser Gattung von Aufgaben Theil.

Endlich hat noch von *Spanien* aus ein localer Mythus Veranlassung gegeben zur Darstellung des Hercules oder vielmehr seines Grenzmals, — jener Säulen, die er an der Grenze seiner Wanderungen auf den Inseln von Kadix [4]) oder nach der gewöhnlichen Meinung zu Kalpe und Abyla (Gibraltar und Ceuta) [5]) soll errichtet haben. Im Alterthum war die Unmöglichkeit jenseits dieses Punktes vorzudringen sogar sprichwörtlich geworden. Sie hielt an das Mittelalter hindurch, wie noch Dante von diesen Säulen sagt [6]):

Als wir zu jener engen Mündung kamen,
Wo Hercules bezeichnet seine Male,
Damit der Mensch nicht weiter vorwärts dringe.

Seit dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts aber hörten sie auf, Grenzmarken der Schiffahrt zu sein, als weit jenseits derselben ein neuer Continent von Spanien aus entdeckt war. Daher lag für die Herrscher von Spanien

1) In der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 576.

2) Bartsch Peintre grav. T. VIII. p. 156 — 159. n. 96 — 107.

3) Kugler Beschreib. der in d. K. Kunstkammer vorh. Kunst-Samml. S. 104 f.

4) Daher πύλας Γαδειρίδας bei Pindar Fragm. 155. p. 643. T. II. P. 2. ed. Boeckh. Vergl. Millingen L'Hercule de Gades, an dem oben (S. 429.) a. O. p. 340.

5) Diodor. Hist. IV, 18.

6) Dante Infern. XXVI, 107 — 109.

in der Erinnerung an die Säulen des Hercules ein Gefühl des Triumphs einer neuen Zeit. Zugleich spielt eine Allegorie mit hinein, indem noch an eine andere Ueberschreitung bisheriger Grenzen, an umfassende politische Entwürfe gedacht wurde, als Karl V. Kaiser von Deutschland, König von Spanien die Säulen des Hercules mit dem Spruch Plus oultre zu seiner Devise nahm, welche von dem Mailänder Jesuiten Ludov. Marliano ihm vorgeschlagen war. Man sieht sie auf einem Bilde des Kaisers vom J. 1532 von Christoph Amberger in der K. Gemäldegallerie zu Berlin (n. 556.). Und häufig auf spanischen Münzen [1], so wie auf seinen Medaillen, namentlich von 1537, einer andern vor 1544, und (mit der lateinischen Inschrift Plus ultra) von 1541, 1542, endlich die Säulen ohne Inschrift auf einer Medaille aus Besançon vom J. 1547 [2]. Ein Goldstück zu Ehren des divus Carolus V., welches auch die Säulen des Hercules mit dem Spruch Plus ultra und die Umschrift enthält:

Herculis excessit magna virtute columnas [3],

ist eine spätere Arbeit aus der Fabrik eines jüdischen Goldschmidts zu Prag. — Auf einigen neuern in Kadix geprägten Medaillen aber ist zwischen den beiden Säulen auch Hercules selbst zwischen zwei Löwen vorgestellt, namentlich auf einer Medaille zur Huldigung Karl's III. vom J. 1759 und auf einer andern (mit der Inschrift

[1]) Die Säulen mit dem Wahlspruch Plus auf einem doppelten castilian. Real der Königin Johanna und ihres Sohnes Karl, bei Köhler Münzbelust. Th. XIII. S. 127.

[2]) Die oben genannten Medaillen sind abgebild. bei Lenormant Trésor, Méd. Allem. Pl. XX, 5. 7. (diese auf Karl V. und den Prinzen Philipp); Pl. XX, 6. XXI, 8. 7.

[3]) Abgebild. bei Köhler a. a. O. vor Th. XIX. vergl. Th. I. S. 428. und bei Lenormant l. c. Pl. XX, 8.

Non plus ultra) zur Vermählung Ferdinand's VII. mit Isabella, Infantin von Portugal, vom J. 1816 [1]).

5. Unter den andern Heroenmythen, welche Gegenstand der zeichnenden Künste in jenem Zeitalter geworden, ist gleichfalls eine Sage von localer Bedeutung zu bemerken, die von der Wölfin mit den Zwillingen; — dann aber vornehmlich die Mythen von Perseus und Orpheus.

Perseus. Phaeton.

Den Rang zunächst dem Hercules bei den Künstlern seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts haben dem Perseus seine beiden Heldenthaten, die Tödtung der Medusa und die Befreiung der Andromeda verschafft. Einen Cyclus von Gemälden auf die letztere bezüglich verfertigte Pier di Cosimo: sie stellen das Opfer, welches dem Jupiter für die Befreiung der Andromeda gebracht wird, die Befreiung selbst und die Hochzeit des Perseus dar [2]). Die Geschichte der Medusa aber und wie Perseus ihr das Haupt abschlägt, malte B. Peruzzi in der Farnesina [3]). Dieselbe That oder vielmehr der folgende Moment, wie Perseus, mit dem Schwerdt in der Rechten, in der erhobenen Linken das eben abgeschlagene Medusenhaupt hält, ist von Benvenuto Cellini gebildet, eine berühmte Statue von Bronze zu Florenz [4]). Sonst ist besonders die Geschichte der Andromeda vorgestellt worden: von Polidoro da Caravaggio in seinen Malereien am Garten-

[1]) Reichelsche Münzsamml. in Petersb. Th. VIII. S. 63. n. 360. S. 75. n. 452.

[2]) Alle drei in der Florentin. Gallerie; die Befreiung der Andromeda noch einmal von ihm ebendas., s. Vasari Leben der Maler III, 1. S. 83. u. Anm.

[3]) Vasari a. a. O. S. 364.

[4]) Cicognara Stor. d. scult. P. II. Tav. LXVII.

haus des Palastes del Bufalo [1]; zwei Gemälde: Perseus stürzt auf dem Pegasus aus der Luft auf das Seeungeheuer, um die gefesselte Andromeda zu befreien, sind von Tizian und Paolo Veronese in der alten K. Sammlung zu Paris [2]. Dieselbe Scene, aber in allegorischer Anwendung, erscheint auf einer Medaille Heinrich's II. Königs von Frankreich, mit einer unklaren griechischen Inschrift, um 1550 [3], so wie auf einer Medaille des Matthias, Erzherzogs von Oesterreich, mit der Inschrift: amat victoria curam, vom J. 1570 [4].

Umgekehrt ist ein solches Motiv, ein Herabstürzen aus der Luft, nicht zum Siege, sondern im Untergang, zur Darstellung gekommen in der Fabel des Phaeton, — ein Gegenstand, mit dem die grossen Maler und Bildhauer in der Blüthezeit der Kunst sich beschäftigt haben. Eine Handzeichnung von Michelangelo: Phaeton mit dem

1) Förster zum Vasari III, 2. S. 75. A. 10. Platner Beschreib. Roms III, 3. S. 196.

2) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 772. 774. — Ein folgender Moment der Geschichte, Perseus nach Tödtung des Ungeheuers mit Hülfe von Liebesgöttern die Andromeda entfesselnd, ist in einem Gemälde von Rubens dargestellt, in der K. Gemäldegallerie zu Berlin n. 785.

3) Abgebild. bei Luckius Syllog. p. 137. Lenormant Trésor etc. Méd. Franç. Charl. VII—Louis XVI. P. I. Pl. XIII, 5. Vergl. Bolzenthal Skizzen S. 104. Ein Exempl. in Bronze im K. Münzkab. zu Berlin. — Die Inschrift *ΟΛΟΣ. ΑΓΟ. ΜΗΧΑΝΗΣ.* versucht Lenormant l. c. p. 9. zu erklären durch *ὅλαις ἀγονίζομαι μηχαναῖς*.

4) Lenormant Trésor etc. Méd. en Allem. Pl. XL, 4. (Nur ist hier Perseus nicht auf dem Pegasus, sondern mit Flügelschuhen vorgestellt.) Die Medaille ist in den Niederlanden auf die Ankunft des Erzherzogs geprägt und durch jene Vorstellung die Hoffnung ausgedrückt, er werde wie ein anderer Perseus das Land von dem spanischen Joch befreien.

Sonnenwagen zur Erde geschleudert, ist in Buckinghamhouse [1]; desgleichen ein Marmorrelief von Jacopo Sansovino im Museum zu Berlin [2]. Auch der römischen Schule ist diese Aufgabe nicht fremd geblieben: eine Composition des Inhalts wird dem Perino del Vaga beigemessen [3]. Und von Giulio Romano ist ein Gemälde im Palast del Te zu Mantua, welches nach Einigen den Sturz des Phaeton darstellt, nach Vasari [4] aber den Fall des Icarus, dem an der Gluth der Sonne das Wachs der Flügel geschmolzen.

Diese Scene enthält einen bemerkenswerthen Gegensatz zu den Ereignissen des Heroenmythus, welche sonst die Meister der neuern Kunst sich zum Vorwurf genommen haben. Es sind die Thaten des Ruhms, welche man nachzubilden liebte: man stellte in Heroen, wie Hercules und Perseus, die menschliche Gestalt vor Augen in der Entfaltung übermenschlicher Kraft, den Helden in Kampf und Sieg. Hier aber erscheint der Mensch, obwohl eines Gottes Sohn, da er seines Looses sich überhoben, in Ohnmacht, leidend und dem Untergang verfallen [5].

1) Passavant Kunstreise durch England u. Belgien S. 236. Daselbst ist auch eine Zeichnung von Michelangelo: Prometheus, angeschmiedet, dem der Geier die Leber frisst, nach Passavant S. 237; doch fragt es sich, ob das nicht Tityus sein soll, dem ein Geier das Herz frisst, — wenigstens gedenkt Vasari dieser Zeichnung nebst der obigen gelegentlich Bd. III. Abth. 2. S. 285.

2) Tieck Verzeichn. der ant. Bildwerke des K. Museums zu Berlin S. 93. — Ein grosses Medaillon mit dem Sturz des Phaeton ist in der K. Kunstkammer zu Berlin, Kugler Beschreib. der in der K. Kunstkammer vorh. Kunst-Samml. S. 123.

3) Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 656.

4) Vasari Leben der Maler III, 2. S. 401.

5) Hierbei ist bemerkenswerth, dass der Fall Phaetons als Bild des Sündenfalls in einer Dogmatik aus dem Anfang des 16. Jahrh. vorkommt, s. oben S. 289.

Orpheus.

Auch das tragische Ende dieses Heros ist Gegenstand künstlerischer Darstellung geworden: Luca Signorelli hatte den Tod des Orpheus nebst einem Bacchanal im Palast des Pandolfo Petrucci Herrn von Siena gemalt [1]), ein Bild jedoch, welches vereinzelt dasteht und nicht aus der Wahl des Künstlers hervorgegangen, sondern durch das Interesse, welches dieser Kunstfreund dem griechischen Alterthum widmete, hervorgerufen zu sein scheint.

Aber eine Heldenthat des Orpheus hat häufiger das Interesse der Künstler in Anspruch genommen, welche zu den erstgedachten Ereignissen des Heroenmythus einen andern Gegensatz bildet: das ist die Befreiung der Eurydice. Zwar lässt dieselbe mit der Befreiung der Andromeda sich vergleichen; denn wie diese an einem Felsen schmachtete, einem Meerungeheuer preisgegeben, so war Eurydice in den Orcus gebannt, durch den Cerberus zurückgehalten. Aber nicht Kampfesmuth und Waffengewalt galt es hier zu entwickeln, ein geistigeres Heroenthum zeichnet den thracischen Sänger aus: durch die sanfte Gewalt der Töne wusste er die Mächte des Orcus zu bewegen. So ist denn erstens der Anfang dieses Unternehmens vorgestellt worden. Eine Composition von Francesco Francia zeigt den Orpheus sitzend, eine Violine spielend, gegenüber der Pforte der Unterwelt: zu seinen Füssen einen Hund, daneben einen Bär [2]). Weiter erscheint Orpheus die Leier spielend, zur Linken der Cerberus beim Eingang der

1) Schorn zum Vasari II, 2. S. 432. A. 17. Vergl. oben S. 322. — Von einer Zeichnung Dürers, Orpheus von wüthenden Bacchantinnen geschlagen, s. oben S. 329.

2) Gestochen von Marc Antonio, Bartsch Peintre grav. T. XIV. p. 236. n. 314. Passavant Rafael v. Urbino Th. I. S. 575. n. 127.

Unterwelt, in einer Composition, welche an Perino del Vaga erinnert [1]. Andrerseits sieht man den Orpheus die Violine spielend mit der Eurydice auf der Rückkehr aus der Unterwelt, ebenfalls in einer Composition von Francesco Francia [2] und in einem Kupferstich eigener Erfindung von Marc Antonio [3]. Aber auch ausgeführt ist diese Scene von einem deutschen Meister, dem Peter Vischer in einem bewunderten Bronze-Relief, welches in die Zeit seiner Blüthe um 1520 gesetzt wird: Orpheus und Eurydice auf dem Wege aus der Unterwelt; jener schreitet die Geige spielend voran, das Gesicht nach seiner Gemahlin zurückwendend, neben ihr brechen die Flammen des Orcus hervor, — eine Zierde der K. Kunstkammer zu Berlin [4].

Eine andere That des Orpheus, wie er durch seinen Gesang wilde Thiere bezähmt, war im christlichen Alterthum als ein Typus Christi aufgefasst. Den Künstlern der in Rede stehenden Periode jedoch scheint diese Vorstellung sich nicht dargeboten zu haben. Erinnern freilich als einer altchristlichen Kunstvorstellung konnte man sich ihrer nicht, denn erst gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts beginnt die Erforschung der römischen Katakomben und im Lauf des siebenzehnten erfolgt die Bekanntmachung der dort gefundenen Kunstdenkmäler, unter denen in Wandgemälden jenes Bild erscheint (s. oben S. 122.).

[1] Gestochen von Agost. Veneziano (1528), Bartsch l. c. p. 208. n. 259. Passavant a. a. O. S. 586. n. 45.

[2] Gestochen von Marc Antonio, Bartsch l. c. p. 216. n. 282. Passavant a. a. O. S. 575. n. 126.

[3] Bartsch l. c. p. 223. n. 295. Passavant a. a. O. S. 574. n. 31.

[4] Kugler a. a. O. S. 107—111.

Allerdings aber kehrt gegen Ende des Mittelalters eine Kunstvorstellung aus dem Heroenmythus wieder, welche schon im christlichen Alterthum angeeignet worden, die Wölfin mit den Zwillingen.

Romulus und Remus bei der Wölfin.

Merkwürdig, dass diese Sage nicht bei Rom stehen geblieben, sondern auch in Deutschland umhergewandert und Gegenstand der bildenden Kunst geworden ist. Noch aus einer frühern Epoche, der Zeit um 1380, sieht man diese Scene an dem Kapellenthurm zu Rottweil: die Wandpfeiler des Spitzgiebels, der sich über der Fensterrose erhebt, stehen auf Konsolen, von denen die eine Romulus und Remus bei der Wölfin darstellt [1]). Auch in dem Kreuzgang des Brandenburger Doms ist an einem Säulenkapitäl eine Wölfin abgebildet, die mehrere Kinder zu säugen scheint; — man setzt sie in Verbindung mit der Remussage, welche an verschiedenen Orten der Mark Brandenburg erzählt wird [2]).

Dagegen mit andern Thatsachen der Urgeschichte Roms erscheint jenes wunderbare Ereigniss auf der Bronzethür der Peterskirche von Antonio Filarete [3]). Das sind also kirchliche Bildwerke, in denen die Fabel zugelassen ist. Man sieht ferner diese Scene auf die römische Geschichte bezogen in einem Holzschnitt vor den Mirabilien Urbis Romae [4]). Wiederum neben andern geschichtlichen Bildern, Proben heldenmüthiger Tapferkeit

[1]) Merz Uebersicht etc. Tüb. Kunstblatt 1845. No. 91. S. 377.

[2]) Krüger Ueber Thierbilder in Kirchen und deren Bedeutung, im VII. Jahresbericht des Altmärk. Vereins, 1844. S. 100.

[3]) S. oben S. 293.

[4]) In der H. Bibl. zu Gotha, s. Jacobs u. Ukert Beitr. I. S. 77; in der K. Bibl. zu München, Xylogr. 50., s. Massmann im Serapeum, 1841. S. 309.

der spätern Römer, auf einer Wand zu Monte Cavallo von Polidoro da Caravaggio und Maturino [1]). Ein Kupferstich nach Giulio Romano von Giovan Battista aus Mantua stellt die Wölfin auf dem Tiberstrom dar, welche Romulus und Remus tränkt [2]).

Demnächst findet sich diese Vorstellung besonders auf einheimischen Münzen und Medaillen. Namentlich auf Münzen von Siena: unter andern einer vom J. 1548, deren Vorderseite die Wölfin mit den beiden saugenden Kindern zeigt, während die Rückseite die Umschrift hat: + Alpha et ω, principi(um) et finis. Das Bild wird auch variirt: auf einer andern sienischen Münze, deren Rückseite dieselbe Aufschrift hat, stellt die Vorderseite den Romulus auf der Wölfin sitzend dar, den Remus an ihr saugend [3]). — Ferner auf einer florentinischen Medaille vom J. 1567 sieht man neben der Hetruria, die in weiblicher Gestalt vorgestellt ist, von der einen Seite einen Löwen, von der andern die Wölfin mit den Zwillingen [4]).

Noch später erscheint sie auf päpstlichen Medaillen. Zwei Jubiläumsmedaillen, die eine unter Clemens X. vom J. 1675, die andere unter Benedict XIII. vom J. 1725, welche die Ansicht des Vatican geben, zeigen oben einen fliegenden Engel, der die Posaune bläset und eine Rolle

[1]) Vașari Leben der Maler III, 2. S. 74: dabei der Kampf des Horatius Cocles und die Aufopferung des Mucius Scävola.

[2]) Vasari a. a. O. S. 412.

[3]) Beide in der Reichelschen Münzsamml. in Petersburg Th. IX. S. 231. n. 1540. (vergl. S. 232. n. 1545.) 1538. — Auch eine Münze der Sienenser zu Montalcin vom J. 1556, auf deren Vorderseite das Protectorat Heinrich's II. Königs von Frankreich erwähnt wird, enthält auf der Rückseite die Wölfin mit den Zwillingen; s. Cartier in der Revue numismat. 1842. p. 299. Pl. XIII, 3.

[4]) Reichelsche Münzsamml. in Petersburg Th. IX. S. 213. n. 1385.

in der Hand hält, im Vordergrunde die säugende Wölfin [1]). Gleichfalls diese Vorstellung unterhalb der Ansicht des Constantinischen Triumphbogens enthält eine auf die Wiederherstellung desselben geprägte Medaille Clemens XII. vom J. 1723 [2]).

D. Aus der Thierfabel.

§. 42. Der Phönix.

In allen Fällen, in denen sonst als Element der christlichen Kunst eine mythologische Vorstellung erscheint, ist zunächst nur die Kunstvorstellung aus dem Alterthum herübergenommen, ohne directe Aneignung des darin enthaltenen Mythus, den man entweder dahingestellt sein lassen mochte, wie bei der Wölfin mit den Zwillingen, oder der allegorisch gedeutet wurde, wie bei Amor und Psyche, oder in der christlichen Poesie eine Umbildung erhielt, wie die Vorstellung vom Charon.

In einem einzigen Fall aber, der eben dadurch von allem Bisherigen sich unterscheidet, hat auch der Mythus selbst, so wie die mythologische Kunstvorstellung, schon im frühesten christlichen Alterthum Eingang gefunden. Das ist die Fabel von dem Phönix [3]).

[1]) Die erstere in der Goetheschen Samml. zu Weimar, Schuchardt Catal. II. S. 95. n. 520. (s. auch die Medaille Clemens IX. das. S. 92. n. 477.); beide in der Reichelschen Münzsamml. in Petersburg Th. IX. S. 147. n. 973. S. 177. n. 1164.

[2]) Reichelsche Münzsamml. in Petersburg Th. IX. S. 180. n. 1179.

[3]) Dieselbe ist neuerdings Gegenstand einer Monographie geworden, von Henrichsen De Phoenicis fabula ap. Graecos, Romanos et populos orientales Comment. P. I. II. Hauniae. 1825. 1827. 8. Von ihm, als christlichem Symbol haben besonders Suicer

Die Sage.

1. Die Sage von diesem Wundervogel stammt zunächst aus Aegypten und Herodot ist der erste, der sie aufgezeichnet hat. Der Phönix, erzählt er [1]), kommt nur selten von Arabien dorthin, alle fünfhundert Jahre, wie die Heliopoliten sagen, — und zwar alsdann, wenn sein Vater gestorben ist, den er in Myrrhen gehüllt nach dem Sonnentempel bringt und dort bestattet. Weiter giebt er nur noch die Beschreibung, dass derselbe goldenes und rothes Gefieder habe, an Gestalt und Grösse am meisten dem Adler ähnlich; gesteht aber, er habe den Vogel nicht anders, als gemalt gesehen. — In der That wird der Phönix häufig auf ägyptischen Denkmälern gefunden, meist mit einem grossen Stern. Ohne Zweifel ist er bei den Aegyptern Symbol eines grossen Zeitkreises, wahrscheinlich der Hundssternperiode von 1461 Jahren, und jener Stern bedeutet demnach den Hundsstern [2]).

Nach Herodot herrscht langes Stillschweigen über diesen Vogel, welches nur durch eine Aeusserung des Antiphanes (vielleicht des Rhodiers unter Alexander dem Grossen) bei Athenäus [3]) unterbrochen wird. Seit der Kaiserzeit aber, zuerst bei Ovid, ist viel von ihm die Rede bei Römern und Griechen, und wird seine Geschichte und Beschreibung weiter ausgeschmückt [4]). In

Thesaur. s. v. T. II. p. 1456—1459., Bottari Scult. e pitt. sagr. T. I. p. 84 sq. 106—108. und Münter Sinnb. H. I. S. 94—97. gehandelt. — Es hat mir für meinen Zweck erforderlich geschienen, die Untersuchung von vorne vorzunehmen.

1) Herod. Hist. II, 73.

2) Ideler Handb. der Chronol. I. S. 183—186.

3) Athen. Deipnos. XIV. p. 655. *b*. Vol. V. p. 383 sq. ed. Schweigh.

4) Lactant. De phoenice v. 139. Claudian. Eidyll. I, 17.

seiner Geschichte aber kommt zuerst der Zug hinzu bei Plinius [1]), dass der Vogel ein Nest bereite, es mit Wohlgerüchen erfülle und sterbe: aus seinem Mark und Knochen entstehe zuerst ein Wurm, daraus ein Junges, welches den Vater bestatte. Ebenso berichtet Tacitus [2]), der auch von vier geschichtlichen Erscheinungen des Vogels unter Sesostris, Amasis, Ptolemäus III. und Tiberius (im J. 34 n. Chr.) spricht, — dass er, wenn die Zahl der Jahre vollendet und er dem Tode nahe sei, ein Nest bereite und ihm Zeugungskraft mittheile, woraus ein Junges entstehe, welches, wenn es erwachsen, seine erste Sorge sein lasse, den Vater zu begraben.

Das ist die ältere Gestalt der Sage, welche in dem letzten Viertel des ersten Jahrhunderts dahin umgebildet ist, dass der Phönix sich verbrenne und aus der Asche der neue Vogel entstehe. Von diesem Scheiterhaufen spricht zuerst Statius; und dass der Phönix sich darin erneuere, sagt Martialis [3]). Umständlicher erzählt Artemidorus [4]): der Phönix komme, wenn sein Schicksal es mit sich bringe, aus unbekannten Gegenden nach Aegypten, wo er sich selbst mit Weihrauch und Myrrhen einen Scheiterhaufen errichte und sterbe; aus der Asche entstehe dann ein Wurm, aus welchem wieder ein Phönix werde, der dann aus Aegypten dahin zurückkehre, woher der vorige Phönix gekommen. Damit stimmen auch die Späteren [5]) überein, dass der Scheiterhaufen zugleich das Grab und die Geburtsstätte des Phönix sei.

In der Geschichte dieses Vogels aber fand man vornehmlich zwei Punkte wunderbar verwirklicht, wofür es

1) Plin. H. N. X, 2.
2) Tacit. Annal. IV, 28.
3) Stat. Sylv. II, 4, 37. Martial. Epigr. V, 7, 1.
4) Artemidor. Oneirocrit. IV, 47. p. 359. ed. Reiff.
5) Lactant. l. c. v. 95 ff. Claudian. Eidyll. I, 44. 57.

unter lebenden Wesen sonst kein Beispiel giebt, nehmlich sowohl Unsterblichkeit und ewige Dauer, als auch stete Erneuerung und Verjüngung. Als ein Sinnbild dieser zwiefachen Idee erscheint denn auch der Phönix auf Denkmälern der Kaiserzeit seit Hadrian. Und zwar auf einer Goldmünze Hadrians [1]) mit der Unterschrift: SAEC. AUR., — in der letztern Bedeutung, als ein Sinnbild des unter ihm wiederhergestellten goldenen Zeitalters. Dann als Symbol der Unsterblichkeit und der Vergöttlichung auf einer zu Ehren seines Vorgängers, des vergöttlichten (divus) Trajan geschlagenen Münze [2]). Zunächst wird der Phönix ferner in dieser Bedeutung gebraucht, sowohl in Beziehung auf die Kaiser persönlich, als auf die ewige Dauer des Reichs und der Dynastie. So sieht man ihn mit der Umschrift *ΑΙΩΝ* auf alexandrinischen Münzen des Antoninus Pius [3]). Aber auf Münzen der ältern Faustina, der Gemahlin desselben, mit der Umschrift AETERNITAS erscheint die personificirte Ewigkeit und trägt in der Rechten den Weltball, auf welchem der Phönix steht [4]): dieselbe Vorstellung mit der Umschrift AETERNITAS AUGG oder AUG sieht man auf Münzen des Aemilian (254), des Tetricus, der über Gallien herrschte (267 — 273) [5]), und des Carinus

1) Eckhel Doctr. numm. T. VI. p. 508; abgebild. bei Liebe Gotha num. p. 443.

2) Eckhel l. c. p. 441.

3) Mionnet Déscr. des Méd. T. VI. p. 213. n. 1424. p. 232. n. 1566.

4) Hiernach ist bloss der Phönix auf dem Weltball stehend (des Nimbus wegen) abgebild. bei Ciampini Vet. Monim. P. I. p. 115. Tab. XXXVI. fig. 14. — Zwei Erzmünzen in der K. Samml. zu Berlin, abgebild. bei Tölken Ueber die Darstellung der Vorsehung und der Ewigkeit auf Röm. Kaisermünzen Taf. VII. fig. 17. 18. S. 15. 31.

5) Eckhel Doctr. numm. T. VII. p. 372. 456.

(284) [1]. — In der erstern Bedeutung kommt der Phönix erst wieder auf den Münzen christlicher Kaiser vor.

Auf Grabmälern würde der Phönix ein Symbol der Unsterblichkeit sein, um so bezeichnender, wenn der Leichnam des Bestatteten verbrannt worden. Er findet sich jedoch nur sehr selten dort gebildet: namentlich auf einer marmornen Begräbnissurne [2]) mit der Aufschrift D(is) M(anibus) sieht man zu beiden Seiten der Inschrift auf einem Scheiterhaufen einen Vogel stehend, der ohne Zweifel der Phönix sein soll.

2. Auch bei den Juden hat die Vorstellung von dem Phönix Verbreitung gefunden. Denn der jüdische Dichter Ezechiel [3]) spricht bei Gelegenheit der Palmbäume (*φοίνικες*) zu Elim (2 Mos. XV, 27) auch von einer Erscheinung des Phönix, von dem er, ohne ihn dann noch zu nennen, eine Beschreibung giebt. Und vielleicht selbst im Alten Testament wird jene Vorstellung angewendet zu einem Gleichniss der Auferstehung, wenn bei Hiob (XXIX, 18) zu übersetzen ist: „da dacht' ich: mit meinem Neste werd' ich sterben, und wie der Phönix (חוֹל) [4]) mehren meine Tage."

[1]) Banduri Numism. imperat. Rom. T. I. p. 528. Und bloss mit der Umschrift AETERNITAS, Ibid. p. 531.

[2]) Abgebildet bei Fabretti Inscr. p. 378. n. XXXI; erwähnt von Winckelmann W. II. S. 533.

[3]) Bei Euseb. Praep. evang. IX, 29. T. II. p. 422. ed. Gaisf.

[4]) So übersetzt de Wette, — wie schon altjüdische Auctoritäten die Stelle genommen haben; unter den Kirchenlehrern Ambrosius an der gleich anzuführenden Stelle. Die LXX dagegen übersetzen *ὥσπερ στέλεχος φοίνικος πόλυν χρόνον βιώσω*, und so auch Hieronymus: sicut palma multiplicabo dies. Die gewöhnliche Bedeutung von חוֹל s. v. a. Sand befolgt Luther, für diese Erklärung spricht sich auch Bochart aus, der ausführlich auf die Auslegung der Stelle eingeht, Hierozoic. ed. Rosenmüller T. III. p. 809 sqq., und neuerdings Gesenius Thes. T. I. p. 453.

3. Hiernach ist denn dieser Mythus, wie er bei den Alten verbreitet war und durch die heilige Schrift Bestätigung zu finden schien [1]), auch zu den Christen übergegangen. Der erste Kirchenschriftsteller, der schon denselben aufgenommen hat, ist einer der apostolischen Väter, Clemens Romanus. „Der alte Phönix, sagt er [2]), bereitet sich sein Grab aus Weihrauch, Myrrhen und anderen Gewürzen, in welchem er stirbt. Aus seiner Verwesung entsteht ein Wurm, der sich mit den Ueberbleibseln des todten Vogels ernährt, bis ihm die Fittiche gewachsen sind; dann bringt er das Grab mit den Gebeinen aus Arabien nach Heliopolis, legt es auf den Altar der Sonne nieder und fliegt darauf zurück. Dieses geschieht nach den Beobachtungen der Sonnenpriester jedesmal, wenn fünfhundert Jahre verflossen sind.“ — Andere erzählen die Geschichte mit einigen Abweichungen; meist setzen sie dieselbe als bekannt voraus. — Einige äussern auch Zweifel an der Fabel (wie bei den Alten sogar schon Herodot und stärker Tacitus), — namentlich Origenes [3]), dann Gregor von Nazianz; von den späteren Griechen Maximus und Photius [4]) wird sie ganz ver-

[1]) Diese zwiefache Quelle desselben zeigt Ambrosius an, De fid. resurrect. c. 59. T. II. p. 1149: hoc relatione crebra et scripturarum auctoritate cognovimus.

[2]) Clem. Rom. Epist. I. ad Corinth. c. 25. Münter a.a.O. S. 96.

[3]) Origen. c. Cels. IV, 98. Opp. T. I. p. 576. c. Er erwähnt die Geschichte aber nur in Beziehung auf die von dem Celsus geltend gemachte Pietät des Vogels gegen seinen Vater, dass er dessen Leichnam in Myrrhen gehüllt nach Aegypten bringe und im Sonnentempel niederlege.

[4]) Photius macht es (Cod. 126. p. 95, 27. ed. Bekker) dem Römischen Clemens zum Vorwurf, dass er den Phönix für ein so wahrhaftes Kennzeichen (der Auferstehung) hält. — Die Stellen des Gregor, Augustin und Maximus werden sogleich nachgewiesen werden.

worfen. Die Lateiner haben mit Ausnahme des Augustinus sie nicht angezweifelt [1]).

Veranlassung, auf den Phönix einzugehen, hat erstens die Behandlung der Schöpfungsgeschichte gegeben, so dass er also theils in dogmatischer, theils in naturhistorischer Beziehung vorkommt, — wie bei Ambrosius [2]). Aber auch in rein naturhistorischem Interesse ohne theologische Veranlassung und Anwendung ist zuweilen von ihm die Rede: namentlich sind es Isidorus im siebenten, und Alanus ab Insulis im zwölften Jahrhundert, welche so die Kunde von ihm im Mittelalter überliefert haben [3]).

Hauptsächlich aber wird die Geschichte benutzt, um zumal den Heiden gegenüber durch ein von ihnen anerkanntes Beispiel eine dem Christenthum eigenthümliche Wahrheit, — die Lehre von der Auferstehung zu beweisen. Das ist das Interesse, in welchem zuerst schon Clemens Romanus (gegen Ende des ersten Jahrhunderts) ihn anführt, indem er an jener Stelle fortfährt: „können wir denn es für etwas Grosses und Bewundernswürdiges halten, wenn der Schöpfer aller Dinge diejenigen auferstehen lässt, die ihm heilig und im Vertrauen eines guten Glaubens gedient haben, da er uns selbst durch diesen Vogel die Herrlichkeit seiner Verheissung zeigt?“ — Desgleichen wird daraus in den Apostolischen Constitutionen [4]) den Heiden gegenüber der Beweis der Auferstehung geführt, den auch Cyrillus von Jerusalem [5]) auf's deutlichste

[1]) Vergl. Bochart l. c. p. 819.

[2]) Ambros. In Hexaem. Lib. V. c. 23. §. 79. T. I. p. 110.

[3]) Isidor. Etymol. XII, 7, 22. Alanus ab Insul. De planctu naturae Opp. ed. de Visch. p. 285. — Auf diese Quellen beruft sich das Defensor. inviol. virginit. b. Mariae, s. weiterhin von der Kunstvorstellung des Phönix II, 1.

[4]) S. oben S. 92.

[5]) Cyrill. Hieros. Cateches. XVIII. c. 8. p. 288. ed. Touttée. Er beruft sich auf den Clemens Romanus.

in der Geschichte des Phönix findet. Ebenso spricht Epiphanius [1]) sich aus, indem er sie mit der Modification berichtet, dass der Phönix am dritten Tage aus seiner Asche wieder hervorgehe. Woraus denn der Verfasser des Physiologus unter dem Namen des Epiphanius [2]) Anlass nimmt, insbesondere auf die Auferstehung Christi dieses Beispiel anzuwenden, welches er den ungläubigen Juden entgegenhält.

Nicht minder ist bei lateinischen Schriftstellern die Geschichte des Phönix in Beziehung auf die Auferstehung gefeiert. Tertullian [3]) zuerst nennt ihn plenissimum atque firmissimum hujus spei specimen, wobei er so viel von ihm erwähnt, dass er sich selbst sein Grab besorgt und aus seiner Asche wieder zu neuem Dasein ersteht. „Der Herr hat gesagt," fährt er fort, „dass wir besser sind, als viele Sperlinge. Wenn nicht auch besser, als viele Phönixe, so wäre es nichts Grosses. Aber sollten die Menschen einmal untergehen, während die Vögel Arabiens der Auferstehung gewiss sind?" — In demselben Interesse beruft Zeno [4]) sich auf den Phönix, besonders Ambrosius [5]), ferner Augustinus [6]), der letztere nicht ohne einen Zweifel zu äussern; — wogegen wiederum der spanische Dichter Dracontius [7]) unter den Beispielen aus der Natur, die zu einem Vorbilde der Auferstehung, zum Beweise dienen,

1) Epiphan. Ancorat. c. 85. T. II. p. 89.

2) Ps. Epiphan. Physiolog. c. 11. T. II. p. 203.

3) Tertullian. De resurrect. carn. c. 13.

4) Zeno Lib. I. tract. 16. de resurrect. Opp. p. 135. ed. Ballerin.

5) Ambros. an den beiden oben S. 451. Anm. 1. S. 452. Anm. 2. angeführten Stellen.

6) Augustin. De anim. et ejus orig. Lib. IV. c. 20. §. 33. Opp. T. X. p. 267. *f.*: (phoenix) resurrectionem significat corporum ... si tamen ut creditur de sua morte renascitur.

7) Dracont. De deo Lib. I. v. 653 sqq. p. 201. ed. Areval.

dass defuncta renasci, vornehmlich den Phönix unbedenklich geltend macht. So nennt auch der Verfasser des Buchs de trinitate [1]) aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts ihn, mit den Worten Tertullian's, den vollsten und sichersten Beweis dieser unserer Hoffnung (von der Auferstehung).

Aber auch zur Unterstützung anderer dogmatischen Lehren hat man die Natur und Geschichte des Phönix als Analogie benutzt.

Bei der Lehre von dem Ausgehen des heiligen Geistes vom Vater im Unterschied von der Erzeugung des Sohnes beruft sich Gregor von Nazianz [2]) unter den verschiedenen Arten der Erzeugung auf den Phönix (ohne ihn zu nennen) als ein Beispiel, dass ein Wesen von sich selbst untergehe und erzeugt werde. Doch macht er dabei über die Glaublichkeit der Sage einen Vorbehalt. — Und eine Parthei der Monophysiten bezog sich für die Annahme, dass Christus eine nur individuell vorhandene Natur sei (eine *φύσις μοναδική*, nicht *γενική*) — Eine Natur befasst in Einer Person, auf den Phönix als Beweis ihrer Lehre, da auch in ihm die ganze Gattung in dem Individuum aufgehe. Worauf aber der eifrige Gegner der Monotheleten und Monophysiten, Maximus [3]), entgegnet: er scheue sich darauf zu antworten, aus Besorgniss, bei Verständigen als ein Thor verlacht zu werden, wenn er es unternehme zu zeigen, dass die Fabel eine Fabel sei.

In der lateinischen Kirche dagegen machte man die

1) Ps. Ambros. De trinit. tract. c. 34. Opp. T. II. App. p. 342.
2) Gregor Naz. Orat. XXXI. (Theol. V.) c. 10. p. 562. *d.*
3) Maxim. ad Petr. Illustr. Lib. adv. dogm. Sever. Opp. T. II. p. 297 sq.

wunderbare Fortpflanzung des Phönix [1]) als Analogie für die übernatürliche Erzeugung Christi geltend. Den Heiden, welche über die Geburt Christi von der Jungfrau zu spotten pflegten, wenn sie davon hörten, hält Rufinus [2]) entgegen, dass ja der Phönix sogar ohne Weib entstehe oder wieder entstehe, so dass er stets derselbe sei und sich selbst wieder erzeuge. — Derselbe Vergleich, aber in einer eigenthümlichen Wendung, kehrt wieder in der althochdeutschen Poesie, welche der Verherrlichung der Maria sich hingab. Die h. Jungfrau heisst ein Feuer des Lebens, worin der alte Phönix sich verjüngte, in der Goldenen Schmiede (um 1280) des Conrad von Würzburg [3]). Und ähnlich bei Frauenlob [4]) († 1317).

Doch ist auch im zwölften Jahrhundert die Deutung des Phönix auf die Auferstehung Christi durch eine althochdeutsche Bearbeitung des Physiologus dargeboten: der Phönix, der sich in seinem Neste verbrennt und aus der Asche am dritten Tage wieder hervorgeht, wie er gewesen, heisst dort ein Bild Christi nach den Worten

[1]) In dieser Beziehung, dass er nicht durch Zeugung, sondern aus seiner Asche wieder ersteht, erwähnt seiner auch Ambros. in Ps. CXVIII. Serm. 19. c. 13. Opp. T. I. p. 1212.

[2]) Rufin. Comment. in symb. apost. c. 11. Opp. ed. Vallarsi p. 73.

[3]) Conrad v. Würzburg Goldene Schmiede v. 364—369, herausgegeb. von W. Grimm S. 12 (vergl. S. XXXIV):

dû bist ein fiur des lebetagen
dâ sich der Fênix inne
von altem ungewinne
ze vröuden wider mûzete.
wie sanfte er bî dir lûzete
biz daz er wart erjunget wol!

[4]) von der Hagen Minnesing. Th. II. S. 340. *b*:

ich binz, diu gluot,
da der alte Fenix innen sich erjungen wolde.

Ein anderes Gleichniss vom Phönix hat Frauenlob ebendas. Th. III. S. 381. vergl. Th. IV. S. 737. Anm. 6.

des Herrn (Joh. X, 18): ich habe Gewalt, mein Leben zu lassen und es wieder zu nehmen, kein anderer vermag es mir zu nehmen. — Allerdings entspricht eine solche Anwendung der von Alters her überlieferten Bedeutung des Phönix, als eines Symbols oder vielmehr Unterpfandes der Erneuerung und ewigen Fortdauer: während die andern dogmatischen Deutungen der populären Betrachtung ferner liegen.

Demnach ist auch zunächst in dieser Bedeutung der Phönix unter die christlichen Kunstvorstellungen aufgenommen.

Die Kunstvorstellung.

I. Im christlichen Alterthum.

In der altchristlichen Kunst ist eine zwiefache Anwendung dieses Bildes zu unterscheiden.

1. Die erste ist nur die Fortsetzung des frühern Gebrauchs auf Kaisermünzen. Wie der Phönix auf Münzen Hadrians erscheint als Sinnbild des wiederhergestellten „goldenen Zeitalters" laut der Umschrift; so kommt er in derselben Bedeutung vor auch auf Münzen sowohl Constantin's des Grossen als seiner Söhne, des Constans und Constantius. Erstens auf einer seltenen Silbermünze [1], so wie auf Erzmedaillons [2] Constantin's des Gr. sieht man den Kaiser auf einem Harnisch sitzend, und vor ihm eine jugendliche Gestalt (das ist einer seiner Söhne) stehend, eine Trophäe tragend und mit einem Panther neben sich, die eine Kugel, auf welcher ein Phönix steht,

[1]) Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 253. und not. 1.

[2]) Banduri l. c. p. 256. 257. 297. abgebild. p. 217. u. 242. Mionnet De la rareté des méd. Rom. T. II. p. 229. Akerman Catal. of rare and uned. Roman coins Vol. II. p. 238., wo auch eine Abbildung gegeben ist.

aus der Hand des Kaisers empfängt (oder ihm darreicht), — das Zeichen der Herrschaft über den Erdkreis in einem neuen goldenen Weltalter: umher steht die Inschrift GLORIA SAECULI VIRTUS CAESS. Ferner findet sich auf Erzmünzen des Constans und des Constantius der Phönix auf einem Scheiterhaufen, einer Kugel, auf Stufen oder einem Felsen stehend, als Sinnbild eines wiederhergestellten glücklichen Zeitalters, wie die Umschrift anzeigt: FELIX TEMP. REPARATIO [1]). Ein zweiter hierher gehörender Münztypus derselben [2]) zeigt eine merkwürdige Zusammenstellung antiker und christlicher Symbole: auf einer Triremis, auf der eine Victoria das Steuer führt oder rudert, steht der Kaiser und hält mit der einen Hand das Labarum, worauf das Monogramm Christi, in der andern eine Kugel, auf welcher der Phönix steht, dessen Kopf von Strahlen umgeben ist; die Umschrift ist dieselbe [3]). Ganz dieselbe Vorstellung, nur mit einer andern Umschrift (VIRTUS AUGG.), sieht man noch auf einer Münze des Arcadius [4]). — Hingegen als Sinnbild der Ewigkeit erscheint der Phönix, auf einer

[1]) Banduri l. c. p. 357. 360. p. 386., abgebild. p. 231. 229. — Es sind von denselben gegen 4000 Exemplare im J. 1830 zu Damery in den Ruinen des alten Bibe gefunden, s. Hiver in der Revue numism. 1837. p. 173.

[2]) Banduri l. c. (p. 271. not. 2. über eine angebliche Münze Constantin's des Gr.) p. 357. 377. 386., abgebildet p. 231. 368. Tanini Suppl. ad Bandur. p. 292. 293. 294. 299. 301 (zweimal). Vergl. Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 111. Die zweite Abbildung aus Banduri ist aufgenommen von Münter Sinnb. H. I. Taf. III. n. 70.

[3]) Diese Inschrift, aber ohne den Phönix, kommt später noch einmal auf einer Münze Gratians vor, was als eine Seltenheit für die Zeit bemerkt wird. Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 159.

[4]) Tanini Suppl. ad Bandur. p. 349. Eckhel l. c. p. 169.

Kugel stehend mit der Umschrift PERPETUETAS auf einer Münze Valentinian's II. [1])

Nur vereinzelt ist der Gebrauch, der von dem Phönix auf christlichen Bleisiegeln gemacht ist: namentlich sieht man ihn mit dem Nimbus um den Kopf, links davon ein Kreuz und die Buchstaben FE(NIX) auf einem Bleisiegel, dessen andere Seite den Namenszug des Siricius und die Umschrift (IN)DIGNI DIACONI zeigt [2]).

2. Die eigenthümlich christliche Vorstellung des Phönix aber ist in Verbindung mit dem Palmbaum, gleich dem er als ein Symbol des ewigen Lebens benutzt wird. Zu dieser durchgängigen Verbindung gab vielleicht die Sage von einer Art des Palmbaums Veranlassung, dem dieselbe wunderbare Eigenschaft wie dem Phönix zukomme, wiederholt abzusterben und aus sich selbst wieder aufzuleben. Gewiss aber der im Griechischen übereinstimmende Name (φοῖνιξ s. v. a. Palme und Phönix). Und dabei wahrscheinlich auch die Beziehung auf eine Alttestamentliche Stelle, nach dem Doppelsinn, den man diesem griechischen Wort dort gab. Das ist die Stelle Ps. XCII, 13: der Gerechte wird grünen, wie ein Palmbaum (ὡς φοῖνιξ), — in welcher der φοῖνιξ zwar meistens in der hier unzweifelhaften Bedeutung als Palme, zuweilen aber auch für den Phönix genommen wurde, wie von Tertullian und dem Verfasser des Physiologus [3]).

So findet sich der Phönix nun erstens auf Sarkophagen, deren drei bekannt geworden sind. Auf dem

1) Eckhel Doctr. numm. T. VIII. p. 162.

2) Ficoroni Piombi antichi Tav. IX, 9. Ebendas. Tav. V, 13. ist noch ein Bleisiegel mit dem Phönix, welches auf der andern Seite denselben Namenszug (Sirici), aber ohne den Zusatz enthält.

3) An den S. 453. Anm. 3. 2. angef. Stellen.

einen aus dem Vaticanischen Cömeterium [1]) ist in der Mitte Christus auf einem Berge stehend zwischen zwei Palmbäumen vorgestellt, deren einer den Phönix trägt, — wie Christus auch sonst zuweilen (Bottari T. I. Tav. XXXV.) zwischen diesen Bäumen erscheint. Und wie sonst zuweilen zwischen den andern dort vorgestellten Personen der heiligen Geschichte ein Palmbaum angebracht ist (ebendas. Tav. XXI. XXIII.); so sieht man denselben mit einem Phönix auf einem Sarkophag des Vaticanischen Cömeterium, der jetzt in der Peterskirche steht, so wie auf einem Sarkophag zu Arles [2]). — Die Bedeutung des Phönix an dieser Stelle wird in den angeblichen Acten der Cäcilia erklärt [3]) bei Gelegenheit des Grabmals, welches sie dem Maximus errichtet haben soll, der von dem Märtyrer Valerian unter Hinweisung auf das Beispiel des Phönix zur Ueberzeugung von der Auferstehung geleitet und dann selbst Märtyrer geworden war: sie liess in seinem Sarkophag, heisst es da, einen Phönix einhauen, um den Glauben dieses Märtyrers vor Augen zu stellen, der durch das Beispiel des Phönix sich hatte belehren lassen, er werde der Auferstehung theilhaftig werden.

Auch ein Wandgemälde, welches in einer im Jahre 1812 entdeckten altchristlichen Kapelle bei den Thermen des Titus eine Nische über dem Altar einnimmt [4]) und

[1]) Bosio p. 63. Aringhi T. I. p. 295. Bottari T. I. Tav. XXII.

[2]) Der erstere bei Bosio p. 75. Aringhi T. I. p. 307. Bottari T. I. Tav. XXVIII.; — der andere bei Millin Voy. dans le midi de la France T. III. p. 533. Pl. LXIV. fig. 4.

[3]) Bei Surius De probat. Sanct. histor. Novemb. 22. T. VI. p. 512.

[4]) Abgebildet bei Marulli Lettera sopra un' ant. Cappella crist. nelle Terme di Tito. Napol. 1813. 8. und in den Memorie enciclop. per 1816. Nov. Tav. XXI. p. 157. Von dem Gemälde spricht auch Niebuhr in d. Beschreib. Roms III, 2. S. 226.

die h. Felicitas mit ihren sieben Söhnen darstellt, enthält zu beiden Seiten einen Palmbaum, und auf dem einen zur Rechten vom Beschauer einen Vogel mit einem Nimbus um den Kopf und Strahlen: dieser Vogel sieht zwar wie ein Ibis oder Storch aus, soll aber doch wahrscheinlich der Phönix sein. Die Bedeutung wäre wohl dieselbe, wie auf den Sarkophagen: aber die Anordnung des Bildes ist ganz so, wie in den Mosaiken, von denen gleich die Rede sein wird.

Zuvor gedenke ich noch einer schon (oben S. 23) erwähnten Glasscherbe, auf welcher Christus vorgestellt ist, auf einem Berge stehend, von welchem der Jordan herabströmt, zu seiner Rechten vermuthlich der Täufer, links eine Person, die in den Fluss hineinsteigt; hinter dem Täufer an dem einen Rande der Scherbe sieht man den Palmbaum mit dem Phönix. Wahrscheinlich hat der ganze Glasbecher, von dem die Scherbe übrig ist, bei einem Gastmahl gedient, welches bei der Taufe oder einem Jahrestage der Taufe gehalten ist. Dann bezieht sich der Phönix, der aus seiner Asche zu einem neuen Dasein gelangt, weshalb er sonst auf Sarkophagen ein Sinnbild der Auferstehung des Fleisches ist, hier auf die geistige Auferstehung, — auf das durch die Taufe Begrabensein in den Tod und das Anziehen eines neuen Menschen in Christus.

Endlich findet man den Phönix auch öfters in den grossen Mosaiken, welche die Tribune der Basiliken Roms schmücken. Und zwar ist die ältere Anordnung die, dass in der Mitte Christus, erhöht, in colossaler Figur dargestellt ist, umgeben von heiligen Personen, und jenseits dieser am Rande des Bildes zur Einfassung zwei Palmbäume dienen, von denen der zur Linken vom Beschauer den Phönix trägt. Auch hier ist derselbe Sinn: Bild der Erneuerung, aber nicht einer einzelnen Person durch die

Taufe, sondern er deutet auf das neue Weltalter, das durch die Erscheinung Christi auf Erden heraufgeführt ist. Ein solches Bild ist zuerst ausgeführt in der Kirche S. Cosma e Damiano [1]) unter Felix IV. (525—530): der Phönix erscheint mit einem grossen Stern, oder vielmehr es gehen Strahlen von seinem Kopfe aus. Aber mit dem Nimbus um den Kopf sieht man ihn in den ganz nach dem Muster dieses Bildes unter Paschalis I. (817—824) verfertigten Mosaiken von S. Prassede und S. Cecilia [2]).

II. Seit dem dreizehnten Jahrhundert.

Eine Aenderung macht zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts dadurch sich bemerklich, dass in den Mosaiken dieser Zeit, welche eine ähnliche Anordnung wie die eben genannten des neunten Jahrhunderts zeigen, sowohl in der Tribune der alten Peterskirche [3]) aus der

[1]) Ciampini Vet. Monim. P. II. p. 61. Tab. XVI. Knapp Die Basiliken des christl. Roms, Taf. XLII. Unrichtig ist bei Ciampini der Phönix, der auf einem Zweig des Palmbaums steht, über demselben schwebend vorgestellt.

[2]) Ciampini l. c. p. 148. Tab. XLVII. und p. 162. Tab. LII.

[3]) Ciampini De sacr. aedif. Constantin. M. p. 44. Tab. XIII. Knapp a. a. O. Taf. III. *C.* Doch ist daselbst der Phönix, wie es scheint, an einer andern minder ausgezeichneten Stelle angebracht gewesen. Unterhalb des Hauptbildes nehmlich (welches auch den Palmbaum ohne den Phönix enthält) wird hier, wie in den drei vorhergenannten Mosaiken, die ganze Breite der Tribune von zwölf Lämmern eingenommen, die aus Jerusalem und Bethlehem kommen und in ihrer Mitte ein Lamm unter einem Kreuz auf einem Berge stehend haben. Zu beiden Seiten desselben hinter den ihm zunächst stehenden Lämmern nun erscheint ein Baum, der am ehesten wie ein Palmbaum aussieht, und auf jedem dieser Bäume ein Vogel, der, wie Ciampini (p. 46.) bemerkt, wegen seiner Kleinheit nicht zu erkennen war. Vermuthlich hat es der Phönix sein sollen.

Zeit Innocenz III., als in der Tribune der Paulskirche [1]), angefangen unter seinem Nachfolger Honorius III., der Phönix auf dem Palmbaum weggelassen ist.

Statt dessen findet sich gegen Ende dieses Jahrhunderts eine neue sinnreiche Composition, in welcher der Wundervogel wieder eine Stelle hat — an der Tribune der Laterankirche, deren Mosaiken [2]) von dem Franciskaner Jacob Turriti im J. 1291 verfertigt sind. Hier sieht man unterhalb des Brustbildes Christi in der Mitte der Tribune ein grosses Kreuz, von dessen Fuss die vier Ströme des Paradieses ausgehen: zwischen diesen, gerade unter dem Kreuz, erscheint eine Stadt, vor deren Thor ein Cherub mit einem blossen Schwerdt steht und deren Zinnen die Apostel Petrus und Paulus hüthen; in der Mitte der Stadt erhebt sich ein Palmbaum und auf dem Gipfel desselben steht ein Phönix. Diese Stadt ist das neue Jerusalem, die Stadt des lebendigen Gottes, die Kirche: und der Phönix ein Sinnbild [3]) jener verdorrten Gebeine, in welche wieder Odem gekommen (Ezech. XXXVII.), das heisst der geistigen Auferstehung, aber nicht bloss des jüdischen, sondern aller Völker, unter denen die Kirche aufgerichtet worden, — wie auch der Engel mit dem blossen Schwerdt vor dem Eingang der Stadt, nach dem Typus des Cherub vor dem Garten Eden (1 Mos. III, 24.), darauf hindeutet, dass die Kirche die Erneuerung des Paradieses ist.

[1]) Knapp Die Basiliken des christl. Roms, Taf. XLV.

[2]) Ebendas. Taf. XLVI. Valentini Patriarc. Basilica Lateran. Rom. 1834. Vol. II. Tav. XXX. — Die Abbildung bei d'Agincourt Pitture XVIII, 13. ist unbrauchbar.

[3]) Nicht ein Sinnbild der sich aufopfernden Liebe, — wie in der Erklärung dieser Mosaiken, Beschreib. Roms III, 1. S. 534. angenommen wird.

Während aber in den eben bezeichneten Vorstellungen der Phönix ein Wahrzeichen des ewigen Lebens ist, welches die Gläubigen sowohl schon haben, als dereinst hoffen, ist er nun auch als Sinnbild des Erlösers vorgestellt. Und zwar entweder der Auferstehung des Herrn, worauf der althochdeutsche Physiologus, oder der Menschwerdung Gottes, worauf die Goldene Schmiede den Phönix bezieht.

Diese christologische Bedeutung des Bildes erhellt aus der Zusammenstellung des Phönix mit dem Pelican. Was den letztern betrifft, so kommt derselbe zwar in der altchristlichen Kunst, auf den Denkmälern der Katakomben, nicht vor. Er wird aber erwähnt von dem griechischen Physiologus [1], dass er seine Jungen mit seinem Blut vom Tode erweckt und so ein Bild Christi ist. Und seit dem zwölften Jahrhundert ist das Bild bei den deutschen Dichtern sehr beliebt [2].

Demnächst sind diese beiden Vorstellungen gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts auch von der bildenden Kunst aufgenommen. Den Pelican, der seine Brust mit dem Schnabel aufritzt, um die unter ihm im Neste sitzenden Jungen mit seinem Blut zu ernähren, und den Phönix, der sich selbst verbrennt, um aus seiner Asche verjüngt hervorzugehen, sieht man an dem Hauptportal der Lorenzkirche zu Nürnberg, in der linken Ecke, jenen unter dem Sturz der linken, diesen unter dem der rechten Thür (während in den beiden Ecken rechts ein Löwe gebildet ist und ein Vogel, dem der Kopf fehlt). Desgleichen an dem Hauptportal des Doms zu Magdeburg (wahrscheinlich um 1270) erscheint unter dem Sturz der rechten Thür der Pelican und gegenüber der Phönix in

[1] (Epiphan.) Physiolog. c. 8. T. II. p. 199.

[2] Näheres hierüber im folgenden Bande.

seinem Neste, aus welchem Flammen hervorbrechen, mit der Ueberschrift: Fenix unica. Eben diese Vorstellungen kehren wieder als Kapitäl-Verzierungen in der Ernestinischen Kapelle dieses Doms [1]) aus derselben Zeit.

Die Vorstellung des Phönix in jenen beiden Hauptbedeutungen erhält sich bis in das Zeitalter der modernen Kunst hinein. Daneben machen andere früher angedeutete Anwendungen des Symbols zumal seit dem funfzehnten Jahrhundert sich geltend; — so dass seit dieser Zeit eine fünffache Bedeutung dieser Kunstvorstellung zu unterscheiden ist.

Der Phönix wird nehmlich ferner mit dem Pelican gebraucht als Symbol Christi. Beide sind auf mehreren Gemälden angebracht, welche in übereinstimmender Anordnung mannichfaltiger Symbole die jungfräuliche Geburt verherrlichen, daher sie für die Symbolik der christlichen Kunst von besonderer Wichtigkeit sind: hanc per figuram noscas castam genituram lautet die Unterschrift des ältesten dieser Gemälde. Dasselbe gehört in die kölnische Schule aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts und ist im Besitz des Herrn Landgerichts-Präsidenten Bessel in Saarbrücken [2]); ein anderes aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts ebenfalls mit lateinischen Inschriften ist in der Lorenzkirche zu Nürnberg; dasselbe Bild mit deutschen Inschriften in der dortigen Sebaldskirche. Dieses enthält als Hauptvorstellung Christi Geburt, jenes die h. Jungfrau auf dem Thron, — umgeben von vier Thiersymbolen: da hier aber der Phönix im brennenden Nest dem Einhorn gegenübersteht, so wie der Pelican dem Löwen,

[1]) Brandt Ueber die Thiergestalten an Kapitälen des Doms zu Magdeburg, Neue Mittheil. des Thür. Sächs. Vereins Bd. VII. H. 3. S. 138.

[2]) Beschrieben im Tüb. Kunstblatt 1839. S. 201 f.

und die beiden letztern auf Tod und Auferstehung Christi sich beziehen; so geht der Phönix wahrscheinlich, wie das Einhorn, auf die Menschwerdung, — obwohl die erläuternde Inschrift des Besselschen Bildes den Phönix gar nicht von der Person, sondern von dem Amte Christi deutet:

Ut sol feniceas succendat fervidus alas,
Sic ego flamma furens sum cunctis corda perurens.

Wenn hingegen Pelican und Phönix allein neben einander erscheinen, so liegt es näher, den Phönix für Symbol der Auferstehung zu nehmen: sie dienen alsdann die letzten und entscheidenden Epochen des Erlösungswerks abzubilden, — dass Christus gleich dem Pelican sein Blut für die Seinen vergossen hat und gleich dem Phönix durch den Tod zum Leben hindurchgedrungen ist. Beide Thierbilder kommen zweimal in den Holzschnitten vor (das letztere in den Arabesken der Einfassung), mit welchen das „Deutsch römisch Brevier", gedruckt zu Venedig, 1518, ausgestattet ist [1]). Besonders bemerkenswerth ist ihr Wiedererscheinen in kirchlichen Sculpturen: sie sind angebracht an den Chorstühlen im Münster zu Basel aus der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts [2]). Eine bedeutsame Vorstellung enthält die Kathedrale zu Lund im nördlichen Arm des Kreuzes am Rand der Decke aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts (um 1520) [3]): geradezu über dem Fenster nach Norden erscheint der Pelican, der sich die Brust aufreisst für seine Jungen, links an der westlichen Wand der

[1]) Bl. 300. *b*. 435. *b*.

[2]) Beschreib. des Münsters zu Basel, 1842. S. 16.

[3]) Ich habe diese Vorstellung im Sept. 1845 in jener Kathedrale selbst beschaut, wo ich von dem würdigen Wiederhersteller des Doms Herrn Prof. Brunnius darauf aufmerksam gemacht wurde.

Phönix über dem Scheiterhaufen, rechts an der östlichen Wand der Erlöser mit dem Kreuz, und dem Fenster gegenüber über dem südlichen Hauptbogen der Löwe des Abgrundes, der einen Menschen zerreisst. Sie finden sich auch in protestantischen Bildwerken, namentlich an dem Denkmal des Domherrn von Bothmar († 1597), in der Krönung der Seitenflügel, im Magdeburger Dom. Endlich gedenke ich noch eines Werks aus dem Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, des Allerheiligenaltars im Dom zu Trier, welcher in der Mitte der vordern Ansicht den Himmel mit Chören der Heiligen enthält: zu beiden Seiten sind über David und Moses der Pelican und der Phönix dargestellt [1]).

Wie nun der Phönix auch ohne den Pelican vorkommt, so theilt sich die Vorstellung zunächst in diese beiden Bedeutungen.

1. Mit Beziehung auf die Geburt Christi von der Jungfrau ist das Bild des Phönix in das Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae von Franciscus de Retza etwa aus dem Anfang des funfzehnten Jahrhunderts (s. oben S. 155.) aufgenommen mit der Unterschrift [2]):

Fenix si in igne se renovare valet,
Cur mater dei digne virgo non generaret;

obwohl die mancherlei Instanzen, welche in dieser Art zur Beglaubigung des zweiten Satzes hier vorgebracht werden, keineswegs lauter Parallelen enthalten, sondern überhaupt nur wunderbare Ereignisse betreffen, von denen auf die Glaublichkeit auch dieses Wunders geschlossen wird.

1) Walrand Gesch. des Domes zu Trier und Beschreib. u. Erkl. seiner Monumente. Trier, 1844. S. 53. Zwar wird dort angegeben, es seien zwei Pelicane, der eine mit seinen Jungen, der andere im flammenden Nest; ohne Zweifel ist aber die letztere Vorstellung ein Phönix.

2) Bei Jacobs u. Ukert Beitr. zur älteren Literat. Th. I. S. 109.

2. Die Beziehung auf Tod und Auferstehung Christi aber liegt in dem Bilde, wie es zur Verzierung eines Abendmahlsgeräths angewendet ist. Es ist ein Gefäss von Bergkrystall, worin eine goldene Kapsel und aus Email der Phönix mit der Inschrift:

Sic moriendo vita perennis.

Wahrscheinlich war es zur Aufbewahrung der Hostie bestimmt, während es selbst in eine kostbare Lade von Krystall gesetzt wurde, die mit der ganzen Passion Christi geschmückt ist, — ein Meisterwerk des Valerio Vicentino, ausgeführt im Auftrage des Papstes Clemens VII. (1523—1534): beide Gefässe sind jetzt eine Zierde der Gallerie zu Florenz [1]). — Dieselbe Bedeutung hat der Phönix, wie er oberhalb der Auferstehung Christi erscheint, in einem Wachsrelief von Neuberger aus der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, welches in der H. Gemischten Kunstsammlung zu Gotha sich befindet [2]).

3. In der Anwendung auf die Kirche ist der Phönix Symbol sowohl ihrer Entwickelung auf Erden, in der sie aus allen Gefahren und Leiden, geläutert und verjüngt, stets herrlicher hervorgeht, als auch der Hoffnung der Gläubigen nach ihrem Abscheiden auf ein ewiges seliges Leben. Als ein Sinnbild dieser Hoffnung sieht man ihn auf Tapeten aus der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, die wahrscheinlich zu kirchlichem Gebrauch gedient haben und jetzt im Museum Cluny in Paris [3]) aufbewahrt werden: man sieht dort Gott Vater in halber

[1]) Förster zum Vasari III, 2. S. 290.

[2]) Bube Das Herzogl. Kunstkabinet zu Gotha S. 50. n. 8. *b*. (Die Figur des Phönix ist hier jedoch nicht angegeben).

[3]) S. die Beschreibung desselben von Guilhermy in Didron Annal. archéol. T. I. p. 45.

Figur, seine Arme öffnend, um die, so auf ihn ihre Hoffnung gesetzt, in seinen Schooss aufzunehmen, — und eine lange Reihe der bedeutendsten Personen des Alten Bundes, welche Augen und Hände zu ihm erheben: — zuletzt folgt eine allegorische Darstellung der Hoffnung und Verzweiflung [1]). Die Hoffnung ist vorgestellt auf dem Hintertheil eines Schiffes, welches majestätisch durch die ruhigen Wellen schwimmt: sie hält mit beiden Händen eine Sichel und zwischen ihren Armen eine Sense, um das reife Korn zu erndten; auf dem Vordertheil des Schiffes aber erscheint der Phönix auf dem Scheiterhaufen, als Symbol des ewigen Lebens. — Als ein Sinnbild der Kliche aber, welche die Verheissung hat, dass die Pforten der Hölle sie nicht überwältigen sollen, sieht man den Phönix in einem Gemälde, welches Giulio Romano im Vatican, in der Sala di Constantino, ebenfalls unter Clemens VII. ausgeführt hat: der erste der acht dort vorgestellten Päpste ist Petrus, zu seiner Rechten die allegorische Figur der Ewigkeit, welche den Phönix zur Seite hat [2]).

4. Eine individuelle Anwendung mit Beziehung sowohl auf unverletzte Keuschheit als auf unerschrockene Hingabe in den Tod hat der Phönix erhalten auf einer Medaille, deren Rückseite den Vogel in seinem Neste zeigt, zur Sonne aufblickend, von deren Strahlen dasselbe entzündet ist, mit der Umschrift:

Unicum for(titudinis) et pud(icitiae) exemplum;

vorne enthält sie ein weibliches Brustbild mit der Um-

[1]) Von der letztern wird unten §. 53. die Rede sein.

[2]) Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 375. Vasari erklärt die beiden Tugenden neben Petrus für die Religion und die *Frömmigkeit*, Leben der Maler III, 2. S. 387.

schrift: diva Julia Astallia [1]). Die Denkmünze findet eine Erläuterung durch eine Erzählung des Dominikaners Bandello in seinen zuerst im J. 1554 erschienenen Novellen [2]). Diese Julia lebte in einem Städtchen des Herzogthums Mantua, zur Zeit als Ludovico Gonzaga Bischof von Mantua war (1483—1510), die Tochter armer Eltern, aber von feinen, zierlichen Sitten, eben so schön, als tugendhaft und sittsam. Ein Kammerdiener des Bischofs suchte sie mit leidenschaftlicher Bewerbung heim, welche sie beharrlich abwies. Da es diesem aber gelang, seine schändliche Begierde mit Gewalt zu befriedigen, so stürzte sich das unglückliche Mädchen in den Fluss, nachdem sie einer Nachbarin ihr herbes Geschick erzählt und erklärt hatte: Nur der Tod könne ihre Unschuld beweisen und kund thun, dass bei aller erlittenen Gewalt ihre Seele rein und frei geblieben. Allgemein wurde ihr Tod beklagt: der Bischof liess sie (da sie nach den Kirchengesetzen an geheiligter Stätte nicht bestattet werden durfte) auf dem grossen Platz begraben und ein bronzenes Denkmal nebst einer Marmorsäule ihr errichten. Zugleich ehrten die Zeitgenossen durch jene Medaille das Andenken der tugendhaften Julia.

Durch eine Medaille mit dem Bilde des Phönix hat man auch die Elisabeth, Königin von England, geehrt [3]), — wenn auch nicht um der Eigenschaften dieser Julia willen, aber doch wegen ihrer Schönheit und Tugend, da sie gleich dem Phönix einzig in ihrer Art sei: nur

[1]) Ein Exempl. in Bronze im K. Münzkabinet zu Berlin; zwei desgl. in der Goetheschen Samml. zu Weimar, s. Schuchardt Catal. II. S. 72 f. n. 186. 187.

[2]) S. die Mittheilung in d. Curiositäten Bd. I. Weimar, 1811. S. 427—434. nebst Abbild. Taf. 21.

[3]) Luckius Syllog. numism. elegant. p. 255. — Ein Abguss in Blei im K. Münzkab. zu Berlin.

Schade, dass sie weder Unsterblichkeit habe, noch sterbend ihres Gleichen zurücklasse, — wie darüber in der Umschrift geklagt wird. Die Vorderseite nehmlich enthält zu dem Brustbilde der Königin ausser ihrem Namen die Verse:

Hei michi, quod tanto virtus perfusa decore
Non habet eternos inviolata dies;

auf der Rückseite, wo der Phönix vorgestellt ist, lieset man in einer äussern und einer innern Umschrift:

Felices Arabes, mundi quibus unica Phoenix
Phoenicem reparat depereundo novam!
O miseros Anglos, mundi quibus unica Phoenix
(Ultima) [1]) fit nostro tristia fata solo!

5. Endlich erscheint der Phönix auch wieder auf Münzen in jener politischen Bedeutung als Symbol der Wiedergeburt des Staats und eines goldenen Zeitalters, wie er seit Hadrian und auf den Münzen der ersten christlichen Kaiser angewendet war. Eine Medaille des Königs Karl II. von Spanien, die bald nach seinem Regierungsantritt im J. 1666 geprägt ist [2]), zeigt zwischen zwei Lorbeerzweigen den aus der Asche aufsteigenden Phönix mit der Aufschrift:

Renascitur;

der Gedanke ist derselbe, der auf einer andern Medaille dieses Königs [3]) mit der Aufschrift: Redit Idem, durch die aufgehende Sonne ausgedrückt ist.

[1]) Das Wort ist in dem eben erwähnten Bleiabguss nicht deutlich, — in der Abbildung bei Luckius steht Vicima, das ist vermuthlich Victima.

[2]) Reichelsche Münzsamml. in Petersburg Th. VIII. S. 46. n. 270. — So hat auch eine Huldigungsmedaille Ferdinands VI. von Spanien vom J. 1746 (ohne den Phönix) die Aufschrift: Aurea condet saecula, ebendas. S. 60. n. 348.

[3]) Ebendas. S. 46. n. 269.

Und in unsern Tagen hat das wiedererstandene Hellas den aus der Asche emporsteigenden Phönix zum Symbol sich gewählt, — wie er auf einer griechischen Kupfermünze vom J. 1828 [1]) erscheint, über ihm ein Kreuz, umher die Inschrift *ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ*, während die Vorderseite im Felde den Namen der Münze (10 *Λεπτά*) enthält und als Umschrift den Namen des Präsidenten Kapodistrias. Das griechische Königthum jedoch scheint dieses Symbol sich nicht angeeignet zu haben: wenigstens ist auf einer Medaille zur Thronbesteigung des Königs Otto [2]) vom J. 1832, welche vorne den Kopf desselben und auf der Rückseite mit der Inschrift Graecia rediviva die behelmte Hellas mit Speer und Füllhorn zeigt, von dem Phönix nichts zu sehen.

[1]) Ein Exempl. im K. Münzkab. zu Berlin. — Dieselbe Vorstellung auf einer andern Kupfermünze, auch mit dem *Namen* Φοῖνιξ, von demselben Jahr in der Reichelschen Münzsamml. in Petersburg Th. IX. S. 489. n. 129.

[2]) Die Medaille ist von Voigt; ein Exempl. in Silber im K. Münzkab. zu Berlin.

Anhang.

§. 43. Von den Sibyllen.

Dem bisher erörterten Kreise mythischer Darstellungen in der christlichen Kunst schliessen sich endlich noch die Sibyllen an, das sind weissagende Frauen der Vorzeit, — die insofern für mythisch gelten dürfen, als sie nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der Sage existirt haben, auch selbst mit Göttern in Verwandtschaft gebracht sind [1]).

Uebrigens überschreiten sie nicht das Maass menschlicher Existenz. Und darin haben sie gerade einen dem mythologischen entgegengesetzten Character, dass sie, obwohl ausserhalb der Offenbarung stehend, dafür angesehen werden, neben derselben den Einen Gott verkündigt und von der Erscheinung Christi und der Zukunft seines Reiches geweissagt zu haben.

Die Tradition.

Als Dokumente solcher Weissagungen hatten die alten Christen ihre eigenen sibyllinischen Bücher, dieselben, die noch vorhanden und von verschiedenen Ver-

[1]) Im 5. Buch der Orac. Sibyll. v. 52. nennt sich die Sibylle eine Schwester der Isis.

fassern, theils Juden, theils Christen gedichtet sind, in der Zeit vom zweiten Jahrhundert vor Chr. bis zum fünften Jahrhundert nach Christus: auf diese Weissagungen beriefen sich die Apologeten als unter den Heiden selbst vorhandene Beweise von der Wahrheit der geoffenbarten Religion. Mit den sibyllinischen Büchern der Heiden hatten die Christen natürlich nichts gemein, wenn auch einzelne Orakel des heidnischen Alterthums in die christliche Sammlung mit aufgenommen sind. Aber die christliche Tradition von der *Person* der Sibyllen schliesst sich an die heidnische an.

Diese war sehr mannichfaltig. Nach Varro in seinem Werk über die Alterthümer [1]) haben die sibyllinischen Bücher ihren Namen nicht von Einer Sibylle, sondern daher, dass alle weissagenden Frauen von den Alten Sibyllen genannt worden. Deren seien aber zehn gewesen, — die er namhaft macht unter Angabe der Autoren, die von ihnen Zeugniss gegeben: nehmlich die Persische, Libysche, Delphische, Cimmerische (anderswo die Italische genannt), Erythräische, Samische, Cumäische (die dem Tarquin ihre Bücher brachte, — genannt Amalthäa, von andern Demophile oder Herophile), Hellespontische, Phrygische und Tiburtinische (mit Namen Albunea). — Merkwürdig ist die Uebereinstimmung einer griechischen Nachricht von den zehn Sibyllen mit dieser varronischen, in den Scholien zum Plato [2]): es werden dieselben Sibyllen in derselben Folge aufgeführt; aber die Nachrichten sind etwas ausführlicher, insbesondere werden mehr Eigennamen angegeben, und die erstgenannte Sibylle, die Persische, wird hier bezeichnet als die Chaldäische oder vielmehr Hebräische, Namens Sambethe, Schwiegertochter

[1]) Bei Lactant. Div. Instit. I, 6.

[2]) Schol. Plat. Phaedr. ed. Bekker. T. II. p. 315.

des Noah [1]). Nur die Geschichte von der Cumäischen Sibylle mit dem Tarquin wird bei Varro ausführlicher erzählt. Offenbar hat entweder der eine Verfasser den andern vor Augen gehabt, oder beide haben aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft. Die griechische Nachricht vermöge ihrer Ausführlichkeit scheint die ursprünglichere; dem widerspricht aber die Bestimmung der einen Sibylle als Schwiegertochter des Noah, eine Annahme, die nicht vor dem Ende des vierten Jahrhunderts entstanden zu sein scheint [2]). Vielmehr, wenn er nicht wörtlich abgeschrieben hat, muss Photius für den Verfasser gelten, in dessen Amphilochischen Fragen [3]) jene Stelle sich findet. Ein Auszug daraus mit geringen Zusätzen ist der Artikel bei Suidas (v. *Σίβυλλαι*).

Uebrigens haben die Schriftsteller des Alterthums nach Varro die Zahl der Sibyllen zusammengezogen. Plinius, indem er das Wort Sibylla als Eigennamen nimmt, erkennt nur *Eine* Sibylle an, eben die, welche dem Tarquinius Superbus ihre Bücher gebracht hat [4]): er spricht von drei Statuen, die ihr zu Rom errichtet worden [5]). —

[1]) Nur eine scheinbare Abweichung ist es, dass die vierte Sibylle, die *Cimmerische*, bei Varro, hier die *Italische* heisst: *ἡ ἐν ἐρημίᾳ τῆς Ἰταλίας τὴν διατριβὴν λαχοῦσα.* Denn für *ἐρημίᾳ* ist zu lesen *Κιμμερίᾳ*, wie auch bei Suidas *ἐν Κιμμερίᾳ τῆς Ἰταλίας* steht.

[2]) Sie kommt vor im ersten Buch unserer Sibyllin. Orakel, welches nicht älter ist: s. Bleek Ueber die Entstehung und Zusammensetzung der Sibyllin. Orakel, in der Theol. Zeitschr. von Schleiermacher, de Wette und Lücke, 1819. H. I. S. 167. 171. 179 f.

[3]) Phot. Quaest. Amphil. CLX., in Montfauc. Bibl. Coislin. p. 347. Vergl. Mai Script. vet. nov. Collect. T. I. Praef. p. XXXVIII.

[4]) Plin. H. N. VII, 33. XIII, 27.

[5]) Plin. H. N. XXXIV, 11. Vergl. Bunsen Beschreib. Roms III, 2. S. 120.

Solinus [1]) nennt *drei* Sibyllen, die Delphische, Erythräische (Herophile) und Cumäische. — Pausanias unterscheidet [2]) *vier* Sibyllen: die älteste ist die Tochter des Zeus und der Lamia, von den Libyern Sibylla genannt; die zweite ist Herophile, die zu Troas Tempelwärterin des Apollo gewesen, den grössten Theil des Lebens wohnte sie auf Samos, kam auch nach Klaros, Delos und Delphi und starb im Lande Troas, wo ihr Denkmal ist, — aber auch die Erythräer eignen sie sich zu (hiernach kommen dieser allein die Namen zu: die Hellespontische, Samische, Delphische und Erythräische); drittens Demo aus Cumä in Campanien; die vierte ist die Sabbe bei den Hebräern, Tochter des Berosus, einige nennen sie die Babylonische, andere die Aegyptische Sybille. — Eben so viele zählt Aelian auf [3]): die Erythräische, Samische, Aegyptische und Sardische; bemerkt aber, dass Andere noch sechs annehmen, im Ganzen also zehn, darunter die Cumäische und Jüdische. — Martianus Capella [4]) endlich will nur *zwei* gelten lassen: die Trojanische (Herophila) und die Erythräische (Symmachia), die auch zu Cumä geweissagt habe.

Von Sibyllen und sibyllinischen Büchern im Interesse der Kirche ist unter den Kirchenschriftstellern (nicht zu gedenken einer dem Apostel Paulus untergeschobenen Aeusserung [5])) seit dem Ende des ersten Jahrhunderts die Rede: und zwar anfangs nur von einer einzigen.

[1]) Solin. Polyhist. c. 2. p. 10. — Von der Dreizahl der Sibyllen spricht auch Auson. Edyll. XI. (Griphus ternarii numeri) v. 85.

[2]) Pausan. Graec. descr. X, 12.

[3]) Aelian. Var. hist. XII, 35.

[4]) Martian. Capell. Lib. II. §. 159.

[5]) S. Clem. Alex. Strom. VI, 5. p. 762, 1. ed. Potter. Grabe Spicileg. I. p. 65. vergl. Bleek a. a. O. H. I. S. 144 ff.

Der erste, der auf deren Orakel Rücksicht genommen, ist einer der apostolischen Väter, Clemens Romanus, der in seinem Briefe an die Korinther den Untergang der Welt durch Feuer angeführt hat [1]).

Namhaft gemacht aber wird die Sibylle zuerst um die Mitte des zweiten Jahrhunderts von Justin dem Märtyrer als die Cumäische: diese, sagt er [2]), eine Tochter des Berosus, sei aus Babylon nach Campanien gekommen und habe zu Cumä Orakel gegeben, welche der Lehre der Propheten nahe kommend die Zukunft Christi deutlich verkündigen: ihre Bücher seien auf dem ganzen Erdkreis verbreitet. Die Stellen, welche Justinus daraus anführt, sind aus dem dritten und vierten Buch unserer Sammlung genommen, wo aber von jener persönlichen Nachricht nichts vorkommt. Diese hatte er zu Cumä selbst eingezogen, wo er auch den Ort, an welchem sie geweissagt, gesehen haben will. — Bald darauf redet Theophilus [3]) wieder nur von der Sibylle schlechthin. Clemens von Alexandrien [4]) aber erwähnt, zum Theil nach Pausanias, vier Sibyllen: die Phrygische oder Delphische, Erythräische (Herophile), Aegyptische und Italische. Worauf das Chronicon paschale [5]) zwölf Sibyllen aufzählt, das sind ausser den zehn, die bei Varro vorkommen, die Hebräische und die Rhodische, in folgender Ordnung:

1) Angeführt von Ps. Justin. Quaest. et respons. ad orthod. Resp. 74. — Die Stelle fehlt in dem uns erhaltenen ersten Brief des Clemens. Vergl. Coteler. Judic. de ep. II. Clem. p. 182 sq. Bleek a. a. O. S. 147.

2) Justin M. Cohort. ad Gr. c. 37. p. 33. c. Semisch Justin d. M. I, 225.

3) Theophil. ad Autol. II, 36. p. 375. *a.*

4) Clem. Alex. Strom. I, 21. p. 384. l. 2—14.

5) Chron. pasch. p. 108. *c.* ed. Bonn. T. I. p. 201.

Erythraea, Hebraea, Persica, Delphica, Adaë oder Cimmeria, Samia, Rhodia, Cumana, Libyca, Trojana, Phrygia, Tiburtina. — Statt dessen wird später die Zusammenstellung von zehn Sibyllen ganz übereinstimmend mit der lateinischen Quelle, wie vorhin erwähnt, durch Photius, Patriarchen von Constantinopel (seit 858), und Suidas verbreitet. — Schon die älteren griechischen Kirchenlehrer hatten die Sibylle geradezu eine Prophetin genannt [1]), — ein Rang, den sie auch in der Tradition der Kirche, zumal der lateinischen, behauptet hat.

Bei den Lateinern führt zuerst Lactantius [2]) jene zehn Sibyllen nach Varro auf, von denen sämmtlich man, mit Ausnahme der Cumäischen, deren Bücher von den Römern geheim gehalten würden, die Gedichte habe, freilich durch einander geworfen, so dass nicht einer jeden das Ihrige beigelegt werden könne. Alle diese, sagt er, verkündigen Einen Gott, vornehmlich die Erythräische, welche unter allen für die berühmteste gilt: ihre Gedichte können auch von den der übrigen unterschieden werden, da sie ihren wahren Namen (Σίβυλλα) und dass sie die Erythräische werde genannt werden, darin kund gegeben hat. Dies nun stützt sich auf eine Stelle der Sibyllinischen Orakel, in denen allerdings nur die Erythräische namhaft gemacht wird, am Schluss des dritten Buchs [3]) (der erst im dritten Jahrhundert verfasst sein kann), wo sie erklärt: sie sei auf göttlichen Befehl aus Babylon nach Hellas gekommen, den Menschen zu weissagen, die Menschen in Hellas aber würden sie eine

[1]) Theophil. ad Autol. l. c.: *Σίβυλλα ἐν Ἕλλησι καὶ ἐν τοῖς λοιποῖς ἔθνεσι γενομένη προφῆτις.* Clem. Alex. kommt (l. c. p. 384, 15.) nach den Sibyllen auf die Zeit *τῶν ἄλλων, τῶν μετὰ Μωσέα παρὰ Ἑβραίοις προφητῶν* zu reden.

[2]) Lactant. an dem oben (S. 473.) a. O.

[3]) Lib. III. v. 746—755. vergl. Bleek a. a. O. S. 239.

Erythräerin und schaamlos nennen, wenn aber alles erfüllt sei, werde man sie als des grossen Gottes Prophetin erkennen. — Dagegen nennt Kaiser Constantin [1]) bei Anführung des (erst zu Anfang des vierten Jahrhunderts gebildeten) Akrostichs, jetzt im achten Buch (v. 216—249) als Verfasserin ebenfalls die Erythräische Sibylle, welche von sich sage, dass sie in der sechsten Generation nach der Sündfluth lebe, eine Priesterin des Apollo. Um dieses Akrostichs willen, — dessen Verse mit Buchstaben anfangen, die zusammengestellt den Sinn geben: „Jesus Christus, Sohn Gottes, Heiland, Kreuz“ — sagt auch Augustinus [2]), indem er dasselbe in lateinischer Uebersetzung mittheilt, die Erythräische Sibylle habe einiges deutlich von Christus geschrieben. Zugleich erklärt derselbe, diese Sibylle, sei es die Erythräische oder, wie andere lieber wollen, die Cumäische [3]) habe in ihrem ganzen Gedicht, wovon das Akrostich nur ein kleiner Theil, so gar nichts, was auf den Cultus der falschen Götter sich beziehe, ja sie streite so wider dieselben und ihre Verehrer, dass sie zur Zahl derer müsse gerechnet werden, die zum Reiche Gottes gehören. — Wiederum von zehn Sibyllen spricht Hieronymus [4]), von denen er die Erythräische und Cumäische namentlich erwähnt, wobei er rücksichtlich der Zahl auf Varro sich beruft. Darauf hat Isidorus von Sevilla († 636) die Nachrichten von den zehn Sibyllen (welche Anzahl von den gelehrtesten Schriftstellern überliefert werde)

[1]) Constantin. Orat. ad sanct. coet. c. 18. Bleek a. a. O. S. 137. 240. und H. II. S. 221. 236.

[2]) Augustin. Civ. dei XVIII, 23.

[3]) Ausser diesen beiden nennt Augustin noch die Samische Sibylle. Ibid. c. 24.

[4]) Hieronym. Adv. Jovinian. Lib. I. c. 41. Opp. T. II. p. 306. ed. Vallars. in fol.

durchaus übereinstimmend mit Lactantius aufgenommen [1]) und diese Kunde auf das lateinische Mittelalter fortgepflanzt.

Im späteren Mittelalter sind noch zwei Sibyllen hinzugekommen, — wie in dem deutschen Volksbuch von den zwölf Sibyllen [2]) berichtet wird: „der Sibyllen (als Varro, Lactantius, Augustinus und andere schreiben) sind zehn gewesen: und sind hernach zwei aus wahrer Erfahrung hinzugesetzt worden, also dass von zwölfen in diesem Büchlein eigentlich (und von der Königin Nichaula als der dreizehnten) gesagt wird.“ Sie folgen näher beschrieben in derselben Ordnung, wie bei Lactantius, nur dass die Erythräische zuletzt gesetzt ist, als „die edelste und ehrenhafteste unter den andern Sibyllen allen“: vor und nach der Tiburtinischen aber wird als neunte und eilfte die Europea und Agrippa eingeschaltet, jede mit dem Bemerken, die Zeit ihres Lebens und Weissagung finde man nicht glaublich beschrieben. Dazu kommt als dreizehnte die Königin Nichaula, welche dem König Salomo von Christus und der Jungfrau Maria und viel andern Wunderwerken und Geschichten bis zu Ende der Welt geweissagt habe.

Abgesehen von der Anzahl der Sibyllen aber finden sich mehrere interessante Zeugnisse von der Geltung der

[1]) Isidor. Etymol. VIII, 8. T. III. p. 367—369. ed. Areval. Er führt dieselben Sibyllen und in derselben Folge an, wie Lactantius, und stimmt auch weiter im Einzelnen öfters wörtlich mit ihm überein, — doch hat er auch einige andere Angaben.

[2]) Zwölf Sibyllen Weissagungen vil wunderbarer Zukunft von Anfang bis zu End der Welt besagende. Der Küngin von Saba Küng Salomeh gethane Propheceien. Frankf. 1531. 4. — (Ein Exemplar dieser Ausg. ist im Besitz der K. Bibliothek zu Berlin, B. D. 1856.) Vergl. Görres Die teutschen Volksbücher S. 238.

Sibyllen als Prophetinnen im dreizehnten Jahrhundert, in welchem überhaupt ein Wendepunkt in dem Gebrauch dieser Vorstellung eingetreten zu sein scheint. Namentlich führt Thomas von Aquino in der Frage von dem Glauben der Heiden die Sibylle an als ein Beispiel, dass vielen Heiden durch Engel Offenbarungen zu Theil geworden, da jene deutlich von Christus geweissagt habe, — wofür er sich auf Augustin beruft [1]). Heinrich von Meissen (Frauenlob) beruft sich mehrmals auf die Sibylle [2]). Und Thomas von Celano singt zu Anfang der berühmten Sequenz vom jüngsten Gericht:

Dies irae, dies illa
Solvet seclum in favilla,
Teste David cum Sibylla [3]).

Dieser Thomas war eins der ersten Mitglieder des Franciskanerordens. Demselben Orden aber ward in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts das Kloster von S. Maria in Capitolio übergeben, — an welche Kirche sich eine nicht lange vorher entstandene, auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht bedeutsam gewordene Sage von der Tiburtinischen Sibylle knüpft, — womit der Name dieser Kirche S. Maria Araceli zusammenhängt.

Erstens nehmlich wird berichtet, Kaiser Augustus habe die Pythia befragt, wer nach ihm herrschen werde, worauf sie anfangs keine Antwort, dann aber die Weisung gegeben: er solle schweigend von ihren Altären sich

[1]) Thom. Aq. In Sentent. Lib. III. Dist. XXV. quaest. II. art. 2. Solut. qu. 2. ad 3. und Secunda Secundae, quaest. II. art. 7. ad 3.

[2]) von der Hagen Minnes. Th. 3. S. 391. *a.* 361. *b.*

[3]) S. oben S. 476. die Hinweisung auf den Röm. Clemens. Vergl. Mohnike Kirchen- und litterarhist. Stud. u. Mittheil. Bd. I. S. 53 ff.

entfernen, da ein hebräisches Kind, welches über die unsterblichen Götter herrsche, ihr heisse von dem Sitz zu weichen und in den Orcus zurückzukehren.“ Darauf habe Augustus auf dem Kapitol einen Altar errichtet mit der Inschrift: haec est ara primogeniti dei. Dieser Altar stehe noch jetzt daselbst. So erzählen griechische Geschichtschreiber, zuerst Timotheus, wahrscheinlich im achten Jahrhundert [1]), auf den Malala sich beruft, und Cedrenus, auch Suidas und Nicephorus [2]). Und bei den Lateinern, ebenfalls mit Berufung auf den Geschichtschreiber Timotheus, der Verfasser der Legenda aurea, Jacobus de Viragine [3]) in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. — Bei demselben aber erscheint auch *die andere Gestalt der Sage*, welche daselbst auf das Zeugniss des Papstes Innocenz zurückgeführt wird: sie kommt jedoch schon in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts bei Gottfried von Viterbo vor [4]); ferner der Legenda aurea gleichzeitig bei Martinus Polonus [5]). Augustus, sagt der letztere, habe die Tiburtinische Sibylle (Jacobus de Viragine spricht nur von der Sibylla prophetissa, ohne Namen) zu sich kommen lassen, um über einen Antrag des Senats, der ihm göttliche Ehre erweisen wolle, sie zu befragen; sie aber habe geantwortet: „vom

[1]) Nach Humfr. Hodii Proleg. in Malal. p. XLIX. ed. Bonn.

[2]) Malal. Chronic. p. 298. ed. Bonn. p. 232. Cedren. Hist. comp. p. 182. T. I. p. 320. ed. Bonn. (er beruft sich auf den Eusebius, welches aber nicht der Geschichtschreiber des vierten Jahrh. ist). Suid. v. Αὔγουστος. T. I. p. 853. ed. Bernhardy. Nicephor. Callist. Hist. eccles. Lib. I. c. 17.

[3]) Jacob de Virag. Hist. Lomb. cap. 6. de nativ. domini. p. 44. ed. Graesse.

[4]) Gottfrid. Viterb. Chron. P. XV. in Pistor. Germ. Script. ed. Struve T. II. p. 250 sq.

[5]) Zu Anfang s. Chronik, cap. de Octavian. imperat.

Himmel wird der König kommen, der es in Ewigkeit sein wird u. s. w.“ Sogleich öffnete sich der Himmel und er sah dort eine Jungfrau in herrlicher Schönheit, auf einem Altar stehend, mit einem Knaben auf dem Arm und hörte eine Stimme: haec ara filii dei est. Der Kaiser betete darauf an und that dem Senat die Vision kund. Diese Vision ereignete sich in dem Gemach des Augustus, wo jetzt die Kirche S. Maria in Capitolio ist, — welche daher den Namen hat S. Mariae Ara coeli [1]).

Durch die Legenda aurea ist diese Geschichte sehr verbreitet worden: sie kehrt daher (ohne den Namen der Sibylle) öfters wieder. Namentlich heisst es in dem Speculum humanae salvationis [2]) vom J. 1324 (s. oben S. 153):

Non solum autem Christus ortum suum Judaeis praemonstravit,
sed paganis etiam patefacere non recusavit. —
Circa idem tempus Octavianus toti orbi dominabatur,
et ideo a Romanis tanquam deus reputabatur.
Ipse autem Sibillam prophetissam consulebat,
si in mundo aliquis et major futurus erat.
Eodem die, quum Christus in Judaea nascebatur,
Sibylla Romae circulum aureum juxta solem contemplabatnr:
In circulo illo virgo pulcherrima residebat,
quae puerum speciosissimum in gremio gerebat.
Quod illa Caesari Octaviano monstravit
et regem potentiorem ipso natum esse intimavit. —
Potentiam hujus regis Caesar Augustus formidavit
et ab omnibus deus vocari et reputari recusavit.

Ferner führt Petrarca die Sage an in seinem Briefe an Papst Clemens VI. [3]), also zwischen 1342—1352:

[1]) Vergl. Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 348. 667.
[2]) Cap. VIII. Tertia figura.
[3]) Petrarc. Epist. Lib. II. ep. 5. Opp. ed. Basil. 1554. fol. p. 1347. col. 1.

Hos quidem ex multis reor admiraberis actus
Caesareos, ut Tarpejo vestigia colle
Fatidicae quondam ductu montisque Sibyllae
Presserit Augustus Caesar, visoque feratur
Obstupuisse deo — —
coelique vocabitur ara
Iste locus, surgens matris sub nomine templum.

Auch in dem Buch „das geist- und weltliche Rom" [1]), einer Uebertragung der Mirabilia urbis, wahrscheinlich zum Gebrauch der deutschen Pilger in Rom gemacht, fehlt die Geschichte von dem Octavian und der weisen Fraw Sibylle nicht, — welche noch der Cardinal Baronius [2]) in Schutz zu nehmen sucht.

Die Kunstvorstellung.

Das sind die Traditionen, welche die geschichtlichen oder sagenhaften, innerhalb der Kirche gegebenen Voraussetzungen enthalten, auf deren Grund man so lange sich berechtigt hielt, die Sibyllen neben den Propheten in den Kreis christlicher Kunstvorstellungen zu ziehen.

Für die Darstellung derselben aber sind aus jenen Voraussetzungen zwei Momente hervorzuheben, wodurch die Kunst zwiefach freie Hand erhielt. Erstens, dass

[1]) Nach einem xylograph. Druck beschrieben bei Jacobs und Ukert Beiträge zur älteren Literat. Bd. I. S. 76. — Nachweisungen über das sonstige Vorkommen dieser Geschichte werden von Jacobs gegeben ebendas. S. 454. und (Bd. II. H. 2. S. V.) Bd. III. S. 359.

[2]) Baronius (Apparat. ad Annal. c. 26. ed. Mansi p. 447.) sucht, doch nicht ohne Bedenken, die Wahrheit dieser Fabel durch die Erklärung aufrecht zu erhalten: die Sibylle habe allerdings nicht zur Zeit des Augustus gelebt, aber er habe nicht von ihr persönlich, sondern aus den sibyllinischen Gedichten jene Offenbarung empfangen.

sowohl in den sibyllinischen Orakeln selbst, in denen nur Eine Sibylle genannt ist, aber mehrere gemeint sind, — als auch in der Tradition (wiewohl in dieser die Zahl 10 oder 12 am allgemeinsten angenommen ist) eine feste Bestimmung über ihre Zahl fehlt, wie sie über Zahl und Rang der Propheten im Canon vorliegt; es war also in jedem Fall erst eine Wahl zu treffen, wie viele und welche Sibyllen vorgestellt werden sollten. Sodann dass über die Persönlichkeit der Sibyllen kein Aufschluss dargeboten war, der für die künstlerische Darstellung einen Typus hätte an die Hand geben können; es war also der schöpferischen Phantasie des Künstlers überlassen, diesen zu bilden.

In der älteren Zeit nun sind die Sibyllen noch nicht ein Gegenstand der christlichen Kunst gewesen. Wenigstens kommen sie in den Gemälden und Reliefs der Katakomben nicht vor. Nur auf einem Sarkophag [1]) im Garten des Palastes Corsini, in dessen Mitte der gute Hirte gebildet zu sein schien, hat man geglaubt eine Darstellung der Sibyllen und Propheten zu finden; es ist jedoch schon oben (S. 84 f.) bemerkt, dass die beiden Gruppen wahrscheinlich eine andere Bedeutung haben und der Sarkophag nicht christlichen, sondern antiken Ursprungs ist. — Es ist um so weniger wahrscheinlich, dass Sibyllen sollten auf Sarkophagen dargestellt sein, da auch nicht Propheten als solche dort vorkommen, sondern nur in gewissen Handlungen, die ihnen einen typischen Charakter geben, wie Elias gen Himmel fahrend, Jonas vom Wallfisch ausgespieen, Daniel in der Löwengrube.

Eben so wenig enthalten die ältern Mosaiken, in der ganzen grossen Reihenfolge, die seit dem vierten

[1]) Abgebildet bei Bottari T. I. p. 122. Die obige Erklärung ist von Röstell, Beschreib. Roms I. S. 415.

Jahrhundert in den Kirchen Rom's und Ravenna's davon noch vorhanden ist, eine Darstellung der Sibyllen, — obwohl Propheten seit Alters her dort vorgestellt sind, z. B. Jesaias und Jeremias in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna aus dem sechsten Jahrhundert, so wie in den Mosaiken der Kathedrale zu Capua aus dem Ende des neunten oder dem Anfang des zehnten Jahrhunderts.

Auch der spätern byzantinischen Kunst scheint diese Vorstellung ziemlich fremd geblieben zu sein. Die mehrerwähnte Anweisung zur Kirchenmalerei von dem Mönch Dionysius spricht nach den Alttestamentlichen Propheten nur von Einer Sibylle, ohne sie zu nennen (s. oben S. 420.); — und auch diese eine hat sich unter den Malereien zahlreicher griechischer Kirchen nicht gefunden [1].

Desto geläufiger ist die Vorstellung von den Sibyllen der spätern abendländischen Kunst geworden und hat insbesondere zur Ausschmückung der Kirchen gedient: wofür sie im zwölften und dreizehnten Jahrhundert angeeignet ist, als durch dogmatischen und hymnologischen Gebrauch das Interesse dafür neu angeregt, auch jene Sage von der Tiburtinischen Sibylle in Umlauf gesetzt wurde.

1. Die Tiburtinische Sibylle mit dem Kaiser Augustus.

Die Sage von der Weissagung der Tiburtinischen Sibylle an den Kaiser Augustus hat zu bildlichen Darstellungen Veranlassung gegeben vor allem an dem Schauplatz derselben, der Kirche S. Maria Araceli. Eine Andeutung des Ereignisses noch ohne die Sibylle, wie in der griechischen Sage, doch wohl mit Hindeutung auf

[1]) Didron zum Manuel d'iconogr. chrét. p. 152.

die Vision, wovon die lateinische Ueberlieferung spricht, enthält zuerst ein Mosaikbild, mit welchem der Altar dieser Kirche vermuthlich unter dem Gegenpapst Anaclet II. (1130—1138) geschmückt ist [1]; es stellt zwischen zwei Säulen unter einem Rundbogen das Lamm mit dem Kreuz auf einem Altar stehend dar, aus dessen Brust ein Blutstrom in einen Kelch sich ergiesst: in den Zwickeln des Bogens rechts Maria mit dem Kinde, links den Kaiser Augustus, sie anbetend, — darüber die Inschrift:

Luminis hanc almam matris qui scandis ad aulam
Cunctarum prima que fuit orbe sita:
Noscas quod Cesar tunc struxit Octavianus
Hanc Ara(m) Celi, sacra proles dum patet ei.

Dasselbe Ereigniss, aber angeknüpft an die Sibylle, ward in der Tribune dieser Kirche im vierzehnten Jahrhundert von Pietro Cavallini, einem Schüler Giotto's, in Fresco gemalt: eine Madonna mit dem Sohn auf dem Arme in einer Glorie, darunter die Tiburtinische Sibylle, welche dem Kaiser Augustus Jesus Christus zeigt, den er anbetet [2]. Mit der ganzen Tribune ist auch das Gemälde im Pontificat Pius IV. zerstört [3].

Diesem Gemälde voran geht ein Miniaturbild desselben Gegenstandes in einer Handschrift vom J. 1285 [4],

[1] Abgebild. bei Casimiro Memor. istor. d. chiesa e convento di S. Maria in Araceli zu p. 161. Muratori Antiquit. Ital. med. aevi T. III. zu p. 878. fig. 1. Von der Inschrift vergl. Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 668.

[2] Vasari Leben der Maler Th. I. S. 256. — Dies Gemälde wird wegen der Vorstellung der Sibylle auch hervorgehoben von Marangoni Delle cose gentilesche p. 42. und Raoul-Rochette Mém. sur les antiq. chrét. I. p. 31., so wie in s. Tableau des Catacombes de Rome p. 212 sq. ed. Brux.

[3] Platner Beschreib. Roms III, 1. S. 353.

[4] Muratori l. c. p. 879. mit Abbild.

welche unter anderm die Sage von der Tiburtinischen Sibylle (deren Weissagung in die Verse des Akrostichon aus Augustinus gekleidet wird) und der Vision des Augustus berichtet. Dazu kommen mehrere Miniaturbilder aus dem vierzehnten Jahrhundert: namentlich in dem Speculum humanae salvationis zuerst vom J. 1324 bei der vorhin angeführten Beschreibung [1]). Und in einem weltlichen Roman aus der Zeit um 1397, dem Brief der Othea an Hector von der Christine de Pisa: auf alle die Bilder aus der Heroengeschichte folgt zuletzt das der Cumanischen Sibylle (wie sie hier genannt wird), welche dem in einer Landschaft knieenden Augustus die in den Wolken erscheinende Maria mit dem Kinde zeigt [2]).

Häufig ist im funfzehnten Jahrhundert diese Scene ausgeführt. Vornehmlich haben die niederländischen Meister in Altargemälden der christlichen Hauptvorstellung jene Erscheinung zur Seite gestellt. Zuerst Johann van Eyck in seinem unvollendeten Marienbilde vom J. 1545, welches sich ehedem im Chor der St. Martinskirche zu Ypern befand, und wovon eine Copie noch vorhanden ist [3]): das

[1]) In den verschiedenen Drucken aber ist das Bild verschieden. In der einen der beiden oben S. 150. erwähnten Ausgaben, der lateinisch-deutschen, sitzen auf einer Bank einander gegenüber die Sibylle in grünem, der Kaiser in rothem Gewande mit dem Scepter in der Linken: zwischen beiden in der Höhe erscheint Maria in halber Figur mit dem Kinde, beide mit dem Nimbus, in einem gelben Rund, rechts und links davon Sonne und Mond als Gesichter. In der lat. Ausgabe aber ist die Scene auf einem Berge, oben zur Linken die himmlische Erscheinung, vor welcher sowohl die Sibylle als der Kaiser knieen, derselbe hat das Scepter zur Erde geworfen und hebt die Hände anbetend empor.

[2]) In der Gothaer Hdschr. bei Rathgeber Annalen der Niederländ. Mal. S. 32. s. oben S. 418.

[3]) Die Copie, im Besitz des Herrn Bogaert-Dumortier zu Brügge, ist beschr. von Passavant Kunstreise durch Engl. u. Belgien S. 367—369.

Mittelbild, die Maria als Himmelskönigin mit dem Christkinde auf dem Arme, ist umgeben auf der Innenseite der Flügel von den Alttestamentlichen Symbolen der jungfräulichen Geburt: auswendig ist, grau in Grau gemalt, auf dem Flügel rechts die h. Jungfrau mit dem Kinde, halbe Figuren in einer Mandorla, auf dem Flügel links oben drei posaunende Engel, unten die Sibylle mit dem Kaiser Augustus. Vorzüglich bemerkenswerth ist ein Altarwerk in der K. Gemäldegallerie zu Berlin [1] (n. 535.) von Hans Memling, oder vielmehr von Rogier von Brügge [2], Schüler des Johann van Eyck. Auf dem Hauptbilde enthält es die Geburt des Heilandes; die Seitenbilder aber stellen die Verkündigung dieser Geburt im Orient und Occident dar, — wobei die Sibylle in eine bedeutsame Parallele zu stehen kommt. Nehmlich zur rechten Seite sieht man die heil. drei Könige auf den Knieen das Christuskind anbeten, welches in den Strahlen des Sterns ihnen erscheint. Auf der andern Seite ist in einem Gemache, durch dessen Fenster man zu der Erscheinung der h. Jungfrau mit dem Kinde hinausblickt, Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle: sie macht ihn auf die Erscheinung aufmerksam und anbetend schwingt er vor ihr ein Rauchfass [3]. — Ausserdem ist ein kleines Bild mit dieser Scene, welches dem Dierick Stuerbout (der in den J. 1462—1468 thätig war) zugeschrieben wird [4], im Nachlass Brentano's in Frankfurt.

[1]) Beschrieben von Kugler Beschreib. der Gemälde-Gall. des K. Mus. zu Berlin S. 163., wo auch die Legende von der Vision des Augustus in versificirter Abfassung mitgetheilt wird.

[2]) Nach Passavant im Tüb. Kunstblatt 1841. S. 19. n. 4.

[3]) Dieses Flügelbild ist noch einmal in der K. Gemäldegallerie zu Berlin, n. 555.

[4]) Von Passavant a. a. O. S. 41.

So giebt es auch eine Tafel mit dieser einzelnen Scene von dem Stifter der paduanischen Schule Francesco Squarcione, eins der wenigen von ihm vorhandenen Bilder, welches in der Gemäldesammlung des Rathhauses zu Verona aufbewahrt wird [1]. Sonst ist von italienischen Meistern seit dieser Zeit, d. h. seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, die Tiburtinische Sibylle mit Kaiser Augustus vornehmlich in Frescomalereien vorgestellt und zwar zur Ausschmückung von Kirchen, in demselben Sinn, wie man die Bilder heidnischer Weisen in der Vorhalle derselben anbrachte (s. oben S. 420.). Domenico Ghirlandajo fügte seinen Malereien in einer Kapelle der Kirche S. Trinità zu Florenz, worin er Ereignisse aus dem Leben des h. Franciscus darstellte, im J. 1485, jenes Ereigniss bei, doch ausserhalb der Kapelle über dem Bogen der vordern Wand [2]. Von Baldassare Peruzzi ist ein schönes Frescobild dieses Gegenstandes in der Kirche Fonte Giusta zu Siena [3]. Im Zimmer della Segnatura des Vatican ist unter den Sockelbildern, welche Perino del Vaga nach 1534 zu den Raphaelischen Wandgemälden ausführte, unterhalb der Disputa (der Theologie) die Tiburtinische Sibylle, dem Kaiser Augustus die Erscheinung der h. Jungfrau zeigend [4]. — Wiederum ein einzelnes Staffeleigemälde dieses Inhalts ist von Benvenuto Garofalo, welches in der Vaticanischen Gemäldesammlung sich befindet [5]; und eine Composition von Parmegianino, gestochen von

[1]) Schorn zum Vasari II, 2. S. 283. A. 5.

[2]) Vasari Leben der Maler II, 2. S. 198. Rumohr Italien. Forsch. Th. II. S. 280.

[3]) della Valle Lettere Sanesi T. III. p. 192.

[4]) Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 117.

[5]) Abgebild. in Guattani I piu celebri quadri etc. riun. nell' appart. Borgia. Tav. XXII.

Antonio da Trento [1]. — Auch ein Holzschnitt in dem Deutsch-römischen Brevier (Venedig, 1518) am Rande zu Anfang des Officium der Himmelfahrt Mariä enthält jenes Bild, wobei aber die Sibylle als die Cumanische bezeichnet wird (Bl. 401. *a.*).

In Frankreich findet sich die Tiburtinische Sibylle, welche dem Kaiser Augustus das Kommen des Sohnes Gottes offenbart, unter den Holzschnitten in den Heures zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts [2]. Man sieht diese Scene auf Tapeten aus eben der Zeit im Museum Cluny zu Paris, auf welchen übrigens die Geburt Christi, die Ankunft der Hirten und der h. drei Könige, so wie Scenen aus der Leidensgeschichte dargestellt sind [3]. Und in einem Glasgemälde, jetzt in einer Kapelle der Kathedrale zu Sens, einem Hauptwerk des Jean Cousin [4], welches aber durch einen Kanonenschuss in den letzten Kriegszügen der Verbündeten Schaden genommen hat.

2. Die Sibyllen überhaupt.

Nicht weniger sind die Sibyllen überhaupt sowohl in Fresco- und Glasmalereien, als in Staffelei- und Miniaturbildern zumal seit dem funfzehnten Jahrhundert zur Darstellung gekommen, — eine Aufgabe, die selbst die ersten Meister in der Epoche der vollendeten Kunst beschäftigt hat. Jedoch nicht bloss die Maler, sondern auch die Bildhauer: die Reihe dieser Sculpturen beginnt aber schon mit dem zwölften Jahrhundert.

1. Aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts sind die Bildwerke der Sibyllen, welche man in der Kathedrale

[1] Vasari Leben der Maler III, 2. S. 333. Bartsch Peintre grav. T. XII. p. 90.

[2] Langlois Essai sur la calligr. p. 156.

[3] Guilhermy in Didron Annal. archéol. Vol. I. p. 27.

[4] De Laborde Monum. de la Fr. T. II. p. 34. Pl. CCIX.

von Auxerre sieht [1]). Eine Darstellung derselben findet sich vielleicht an der goldenen Pforte zu Freiberg, die wahrscheinlich dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts angehört [2]): am untern Theil derselben stehen nämlich acht Bildsäulen, fünf männliche, unter denen wenigstens David und Johannes d. T. sicher erkennbar sind, und drei weibliche. Da nun dieser Theil die Vorläufer Christi und Verkünder seines Werks enthält, während der obere Theil, der Bogen der Pforte, in das Neue Testament führt und das Wirken Christi darlegt; so lässt sich wohl annehmen [3]), dass durch die drei (nicht vier) gekrönten Frauen zwischen den Männern des Alten Testaments Sibyllen als Prophetinnen aus dem Heidenthum vorgestellt sind. — Auch die weiblichen Figuren, welche an der Kanzel zu Siena, dem Hauptwerk des Nicola Pisano (1267), acht an der Zahl, um die mittlere Säule des Fussgestells sitzen, hat man für Sibyllen genommen — eine Erklärung, der aber mit Grund widersprochen ist [4]).

Häufig sind sie seit dem funfzehnten Jahrhundert gebildet. Der Glockenthurm zu Florenz, dessen Bau im

[1]) Didron Iconogr. chrét. Hist. de dieu p. 317. not.

[2]) Doch setzt v. Quast im Tüb. Kunstblatt 1845. S. 226. die ganze goldene Pforte in die zweite Hälfte des 13. Jahrh., und v. Quandt Beob. u. Phantas. über Menschen, Natur u. Kunst auf einer Reise in's mittäg. Frankreich S. 390. findet, dass die in Rede stehenden Statuen einer spätern Zeit und einem andern Stil angehören, als die Sculpturen in den Bogen.

[3]) Nach Waagen Kunstw. u. Künstler in Deutschl. T. I. S. 10. — Stieglitz u. Puttrich Die goldene Pforte des Doms zu Freiberg (in den Denkm. der Baukunst des M. A. in Sachsen Abth. I.) S. 7. 17. haben diese weiblichen Bilder nicht zu erklären gewusst; v. Quast a. a. O. deutet zwei von ihnen als die Königin von Saba und die Braut des Hohenliedes (die Ecclesia).

[4]) S. E. Förster Beitr. zur neuern Kunstgesch. S. 54.

J. 1334 von Giotto angefangen wurde, enthält in den Nischen der dritten Abtheilung 16 kolossale Statuen von Patriarchen, Propheten, Sibyllen und spätern Heiligen, gearbeitet von Donatello, Niccolo Aretino und Luca della Robbia [1]). In Relief sind Sibyllen nebst Propheten an Ghiberti's beiden Bronzethüren von S. Giovanni zu Florenz (1402—1447) als Einfassung biblischer Scenen zu sehen [2]). Wiederum die Statuen der Sibyllen von der Hand della Porta's befinden sich an dem h. Hause zu Loreto in Nischen zwischen den Bildwerken, welche auswendig ringsumher die grossen Wandflächen einnehmen und die Hauptereignisse aus dem Leben der Maria darstellen: an der nördlichen und südlichen Wand stehen je drei, an der westlichen und östlichen je zwei Sibyllen, sämmtlich in der obern Abtheilung, denen eben so viele Propheten in den Nischen der untern Abtheilung entsprechen, in folgender Anordnung [3]):

	nördlich:			westlich:	
Sibyllen:	Hellespontica,	Phrygia,	Tiburtina	Libyca,	Delphica
Propheten:	Jesaias,	Daniel,	Amos	Jeremias,	Ezechiel
	südlich:			östlich:	
	Persica,	Cumana,	Erythraea	Samia,	Cimmeria
	Malachias,	David,	Zacharias	Moses,	Balaam.

So sind also kirchliche Gebäude mit diesen Bildwerken geschmückt, die aber bedeutsam in den äussern Mauern oder am Eingange angebracht sind.

Manche Kirchen aber haben eigene Kapellen für die Sibyllen und nach ihnen benannt: eine solche Sibyllen-Kapelle mit zwölf Nischen für die Statuen der zwölf Sibyllen befindet sich am Eingange von St. Jacques zu Dieppe [4]).

[1]) E. Förster Beiträge etc. S. 158.

[2]) Vasari Leben der Maler II, 1. S. 106. 117.

[3]) Thiersch u. A. Reisen in Italien Th. I. S. 445—448.

[4]) Didron an dem oben (S. 491. A. 1.) angef. O.

Doch haben die Sibyllen auch innerhalb der Kirchen eine Stelle bekommen, wie im Dom zu Siena die Statuen der zehn Sibyllen in weissem Marmor gearbeitet (mit den Inschriften ihres Namens und ihrer Weissagungen) vom J. 1482 und 1483 aufgestellt sind [1]. Sie sind ferner an Kirchenstühlen geschnitzt. Besondere Beachtung verdienen die Chorstühle im Münster zu Ulm mit neun Sibyllen, eine Arbeit des trefflichen Bildhauers Georg Syrlin. Und zwar zeigen die ältern drei am Rücken des Kreuzaltars befindlichen Stühle vom J. 1468 an dem Pult zwei Sibyllen, Samia und Eritria, — während in den acht Giebelfeldern Heilige in Brustbildern und oben der Heiland als Richter erscheinen [2]. Eine andere grossartige Composition enthalten die Stühle, die sich an den beiden Langseiten des Chors hinziehen, verfertigt vom J. 1469—1474. Auf der einen Seite sieht man vorne die runden Brustbilder von sieben Sibyllen: Delphica, Libica, Tiburtina, Ellespontica, Cumana, Cimeria und Frigia, während an der Rückwand Alttestamentliche Frauen und über denselben in den vorspringenden Giebelfenstern heilige Frauen, Jungfrauen und Märtyrinnen aus dem N. Testament und der Kirche vorgestellt sind; eben so sieht man auf der andern Seite vorne heidnische Weise und Dichter (s. oben S. 421.), an der Rückwand die Propheten und andere Heilige des A. Bundes, und über denselben in den Giebelfeldern die Apostel und christliche Heilige. Bemerkenswerth ist die

[1] della Valle Lettere Sanesi T. III. p. 150—153. Die Namen dieser Sibyllen sind: Persica, Erithrea, Cumana, Cumaea (d. i. die Cimmeria), Delphica, Tiburtina, Samia, Phrygia, Hellespontica, Libica. — Abbildungen von *zwölf* Sienischen Sibyllen hat Gallaeus seinem Werk Dissert. de Sibyllis earumque oraculis cum fig. aeneis (1688) beigegeben, zu p. 61. 78. 87. 96. 112. 138. 144. (156.) 164. 173. 194. 195. s. das. p. 263.

[2] Grüneisen u. Mauch Ulms Kunstleben im Mittelalter S. 72 f.

sinnreiche Anordnung beider Seiten, sowohl der Männer als Frauen, mit der Stufenfolge, dass zuerst das erleuchtete Heidenthum, höher das begeisterte Alte Testament und über beiden hervorragend die Zeugen der christlichen Welt erscheinen [1].

2. Demnächst hat die Kunst des spätern Mittelalters und der neuern Zeit eine Reihe von Bildern der Sibyllen aufzuweisen, welche in Fresco und auf Glas ausgeführt sind. Niccolo Petri, ein florentinischer Maler gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts, stellte in der Sakristei von S. Croce zu Florenz den Cyclus der Passion in vier Gemälden dar und fasste dieselben mit breiten Verzierungen ein, in welche die Bilder einzelner Propheten, Sibyllen und anderer Heiligen eingeflochten sind [2]. In einer Kapelle der Kirche S. Trinità, welche von Ghirlandajo im J. 1485 ausgemalt ist, sieht man in den Feldern des Kreuzgewölbes vier Sibyllen, so wie die Sibylle mit dem Kaiser Augustus an der vordern Wand ausserhalb der Kapelle (s. vorhin S. 489.). — Acht Sibyllen in Fresco gemalt sind unlängst wieder aufgefunden hinter einer Holzbekleidung an einer Mauer des Kreuzgangs bei der Kathedrale von Amiens [3]. Zehn Sibyllen in Glasmalereien aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts enthält die Kirche S. Ouen zu Rouen [4] und die Kathedrale zu Auch, die letzteren ein Werk des Arnault Demole, beendigt 1513 [5]. — Zu eben der Zeit hat besonders die umbrische

[1] Grüneisen u. Mauch Ulms Kunstleben S. 71 f.

[2] E. Förster Beiträge etc. S. 210.

[3] Didron zum Manuel d'iconogr. chrét. p. 153.

[4] Eins dieser Glasgemälde mit der Samischen Sibylle ist abgebild. bei Langlois Essai sur la peint. sur verre anc. et mod. p. 44. vergl. p. 48.

[5] Von diesen sind die Libysche Sibylle, die von Agrigent, von Samos und die Europa abgebild. bei De Laborde Monum. de la Fr. T. II. p. 46. Pl. CCLII. CCLIII.

Schule mit Darstellungen der Sibyllen in Fresco sich hervorgethan. Von Perugino selbst sind in der Halle des Wechselgerichts zu Perugia vom J. 1500 gegenüber den zwölf Helden (s. oben S. 421.) sechs Sibyllen: die Erythräische, Libysche, Tiburtinische, Delphische, Persische und Cumäische, und sechs Propheten: Jesaias, Moses, Daniel, David, Jeremias, Salomo [1]. In einer Kapelle des Doms zu Spello erscheinen am Gewölbe vier Sibyllen, während an den Wänden die Verkündigung, die Krippe und Christus als Knabe im Tempel gemalt sind, — ein Werk des Pinturrichio vom J. 1501, von dem auch in S. Maria del Popolo zu Rom in der Wölbung der Hauptkapelle, die Krönung der Maria umgebend, vier Sibyllen, die vier Evangelisten und die vier Kirchenlehrer vorgestellt sind [2]: — ein Parallelismus, aus welchem sich die öfters vorkommende Auswahl von nur vier Sibyllen erklärt. Eben so viele sind auch von Raphael gemalt in der Kirche S. Maria della Pace im J. 1514: durch diese Bilder, so wie durch die, welche von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle um das J. 1510 ausgeführt sind, haben die Sibyllen ihre klassische Darstellung erhalten.

An der Decke der Sixtinischen Kapelle nehmlich erscheinen in noch kolossalerer Grösse, als die übrigen Figuren der Deckenbilder, die Propheten Jeremias, Ezechiel, Joel, Zacharias, Jesaias, Daniel und Jonas, — und zwischen ihnen fünf Sibyllen: die Persische, Erythräische, Delphische, Cumäische und Libysche: sie sind in verschiedenem Alter vorgestellt, die Persische hochbejahrt, die Delphische in der Blüthe der Jahre; alle haben ein Buch in der Hand oder neben sich, welches sie lesen oder aufschlagen.

[1] Vasari Leben der Maler II, 2. S. 377. und A. 39.

[2] Schorn zum Vasari II, 2. S. 327. A. 22. S. 328. A. 24.

Der allgemeine Ausdruck der Sibyllen wie der Propheten [1]) ist Verlorensein in ernste Betrachtung und Hingebung an göttliche Offenbarung und Eingebung: sie tragen den Charakter über das Gewöhnliche der menschlichen Natur erhabener Wesen und scheinen zurückstossend durch ihren Ernst und ihre mächtigen Gestalten, wodurch aber ihr Anblick das Gemüth mit heiligem Schauer und mit Bewunderung erfüllt. — Dagegen hat Raphael[2]) den Sibyllen, die er in der Kirche S. Maria della Pace im Auftrag des Agostini Chigi malte, die höchste Anmuth gegeben, so dass sie an Schönheit der Bildung jene Gestalten Michelangelo's, ja sogar, wenigstens nach Vasari's Urtheil, alle übrigen Werke Raphaels, als die schönste Arbeit unter so vielen schönen, übertreffen. Es sind die Cumäische, Persische, Phrygische und Tiburtinische Sibylle mit sieben Engeln, — wobei sich der Unterschied zeigt, dass während Michelangelo die Sibyllen (denen er meist zwei Genien beigegeben) in heiligen Büchern vertieft darstellt, Raphael sie ihre Weissagungen von Engeln empfangen lässt. Die Persische Sibylle schreibt auf eine ihr von einem Engel dargereichte Tafel in griechischer Sprache den Spruch: „er wird haben das Schicksal des Todes"; auf der Rolle der Cumäischen Sibylle, welche der über ihr schwebende Engel öffnet, lieset man: „die Auferstehung der Todten." Ein anderer Engel hält eine Tafel mit der Inschrift: „der Himmel umschliesst der Erde Gefäss", — dahin blicken die Phrygische und die Tiburtinische Sibylle, zwischen denen ein Genius steht, dessen Tafel die Worte enthält: „ich werde öffnen und auferstehen"; über der letztgenannten Sibylle endlich schwebt ein Engel, auf dessen

[1]) Nach Platners Urtheil, Beschreib. Roms II, 1. S. 267 f.

[2]) Vergl. Passavant Rafael von Urbino Th. I. S. 189 ff. Th. II. S. 165—169.

Rolle geschrieben steht aus der vierten Ecloge Virgils (v. 7.): „schon ein neues Geschlecht." Den Sibyllen entsprechend sind in der obern Abtheilung der Wand ebenfalls nach Kartonen Raphaels, aber ausgeführt von einer andern Hand, vier Propheten mit eben so vielen Engeln vorgestellt: Daniel, David, Jonas, Hosea, von denen David eine Tafel hält mit der Inschrift: resurrexi et adhuc sum tecum; ebenso Hosea mit der Inschrift (Hos. VI, 2): suscitabit eum deus post biduum die tertia.

Etwas jünger sind die Malereien in der Kirche des Klosters Hirschau, worin eilf Sibyllen (die eilfte mit Namen Sibylla Chimica) vorgestellt waren [1]), aus der Zeit des Abtes Johann III. (1524—1556): sie sind zu Grunde gegangen im J. 1692, als das Kloster von den Franzosen eingeäschert wurde. Von der Hand des Adone Doni aus der spätern Zeit des sechzehnten Jahrhunderts sind die Sibyllen in der Kapelle S. Stefano der Unterkirche S. Francesco zu Assisi, welche irrthümlich dem Ingegno zugeschrieben worden sind [2]).

So sind in Kirchen die Sibyllen dargestellt worden als „ein Licht, welches im Finstern scheint" (daher ihnen unter anderm auch eine Laterne oder ein Licht in die Hand gegeben wird): als Träger evangelischer Vorverkündigung in der Heidenwelt dienen sie, die religions-

[1]) Lessing Zur Gesch. u. Litterat. II. Beitr. in s. W. von Lachmann Bd. IX. S. 250. Lessing äussert sich befremdet über den Namen Sibylla Chimica. Es ist dies aber die Cimmerische Sibylle, — „Cymea, Chymerea oder Chimica", wie es in dem schon erwähnten Volksbuch „Zwölf Sibyllen Weissagungen" heisst und ähnlich in der Oppenheimer Ausg. der Sibyllen s. Fabric. Bibl. Gr. Vol. I. p. 285. not. p. ed. Harl.

[2]) S. dagegen Rumohr Italien. Forsch. Th. II. S. 330. Schorn zum Vasari II, 2. S. 395. Passavant Rafael von Urbino Th. II. S. 170.

geschichtliche Stellung dieser Völker, ihre Bestimmung für das Reich Gottes anzudeuten. Andererseits dienen sie aber auch sammt den Propheten und Kirchenlehrern, als Zeugen der Wahrheit aus dem Heidenthum, Judenthum und Christenthum, den Triumph des Sohnes Gottes zu verherrlichen. So sieht man sie in dem prächtigen Glasgemälde einer Kapelle der Kirche zu Brou [1]) aus dem sechzehnten Jahrhundert, welches die Himmelfahrt und die Krönung der Maria abbildet, eingefasst von einem Triumphbogen; in einem Fries entfaltet sich der Triumph Christi: voran die Heiligen des Alten Bundes, Patriarchen, Richter, Könige, dann Propheten und Sibyllen, namentlich die Persische, Libysche, Cumäische und Phrygische, — in der Mitte Christus auf einem Wagen, thronend auf der Weltkugel, — gefolgt von den Aposteln und Heiligen des Neuen Bundes. Auch von Tizian ist eine Composition, der Triumph Christi [2]), worin gleichfalls Sibyllen erscheinen, welche Standarten tragen.

3. Jenen grossen Frescogemälden steht noch eine Reihe von Staffelei- und Miniaturbildern zur Seite, in denen die Sibyllen wiederum vornehmlich zur Einfassung evangelischer Geschichten dienen. Von besonderem Interesse ist ein altes Bild auf Cedernholz, monochrom, mit Gold aufgehöht, welches sich unlängst noch in Frankreich befand [3]): es stellt die Geburt Christi dar, um die Krippe zwischen David und drei andern Propheten erscheinen mehrere Sibyllen singend und spielend, mit langen Bändern, worauf ihre Namen und Orakelsprüche stehen, — in der Mitte dieser Gruppe Virgil, der mit

[1]) Didron Iconogr. chrét. Hist. de dieu p. 316 sq. und zum Manuel d'iconogr. chrét. p. 153.

[2]) Holzschnitt von Andrea Andreani, Bartsch Peintre grav. T. XII. p. 91.

[3]) Beschrieben von Langlois Essai sur la peint. sur verre p. 48.

seiner Geige das Concert zu dirigiren scheint, mit einem Streifen, welcher einige Verse seiner vierten Ecloge enthält. Verwandt sind die Vorstellungen einer Tafel aus der westphälischen Malerschule, welche in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts gesetzt wird, im Besitz des Herrn Oberregierungsraths Barthels in Aachen [1]: sie stellt den Tempel Salomonis dar, in dessen Mitte Maria mit dem Kinde im Arme, zu beiden Seiten die Verkündigung und Geburt Christi. Zunächst am Thron der h. Jungfrau stehen zwölf Löwen als Sinnbild der Apostel mit dem Glaubensbekenntniss, links wieder Virgil mit einer Stelle aus seiner vierten Ecloge, rechts Albumasar mit einer Schriftstelle von der Geburt Christi: und unten auf den Seiten sitzen zwei Sibyllen. Hier treten also die Sibyllen mehr zurück, als in dem vorigen Gemälde. Und so auch in dem berühmten Genter Altarbilde der Brüder van Eyck vom J. 1432, welches in dem Hauptbilde unten die Anbetung des makellosen Lammes, oben Gott Vater zwischen Maria und Johannes d. T. darstellt, bei geschlossenen Flügeln aber in der obern Reihe die Verkündigung Mariä enthält: da sieht man über den beiden Mittelbildern, dem Engel und der Maria, die Brustbilder zweier Propheten, des Zacharias und Micha, und zu beiden Seiten knieende Sibyllen, die Erythräische und Cumäische, jede mit einem prophetischen Spruch, beide von der Hand des Gerhard van der Meere [2].

Hiernächst sind einige französische Miniaturen aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts zu bemerken, in Gebetbüchern der K. Bibliothek zu Paris: das Gebetbuch,

[1]) Passavant Beitr. zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschl., Tüb. Kunstblatt 1841. S. 414. Ich werde auf dieses für die christliche Symbolik wichtige Gemälde im folgenden Bande zurückkommen.

[2]) Passavant Kunstreise durch England und Belgien S. 376.

welches René II. von Anjou für seinen Gebrauch beim Gottesdienst hatte machen lassen, enthält in seinem ersten Bilde Propheten und Sibyllen, nehmlich in der Mitte David stehend, umher Moses, Jesaias, Jeremias und Habakuk, — auf dem Rande zu den Seiten sechs grau in Grau gemalte Sibyllen als Kniestücke [1]. Das Gebetbuch der Anna von Bretagne enthält alle zwölf Sibyllen, jede mit einem prophetischen Spruch über Geburt, Leiden und Auferstehung Christi [2].

Dann folgen Staffeleibilder italienischer Meister aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in der K. Gemäldegallerie zu Berlin [3]. Von Raphael eine Anbetung der Könige um das J. 1502, welche wegen der mythologischen Arabesken schon früher zur Sprache gekommen ist: oben in den Ecken des Randes erscheinen zwei jugendliche Sibyllen mit Spruchbändern; von Lorenzo Costa eine Darstellung im Tempel vom J. 1502: im Vorgrunde knieen eine Sibylle mit einer beschriebenen Tafel und ein Prophet; von Cotignola eine Vermählung der Maria im Tempel vom J. 1516: im Vorgrunde stehen eine Sibylle und ein Prophet, jeder von einem Engel begleitet (vergl. oben S. 370.).

Wiederum an jene Anordnung von Pinturrichio erinnert ein Holzschnitt in dem Deutsch-römischen Brevier, Venedig, 1518 (Bl. 145. *b.*), welcher die Anbetung der Könige darstellt mit Randverzierungen, die durch die

[1]) Waagen Kunstw. u. Künstler in Paris S. 391.

[2]) Näher beschrieben von Didron zum Manuel d'iconogr. chrét. p. 152. Eins dieser Gemälde, die Persische Sibylle mit einer Laterne und die Lybische mit einem Licht in der Hand zu beiden Seiten des Stammbaums Christi, ist abgebild. bei Sommerard Les arts du moyen âge, Album, Sér. VI. Pl. XXV.

[3]) Die drei hier benannten Gemälde haben die Nummern 150, 112, 290.

Ränder der folgenden Textseite ergänzt werden: auf der erstern Seite stehen am innern Rande vier Sibyllen, die Tiburtina, Cumana, Erythraea und Delphica [1], und daran angrenzend auf der andern Seite vier Propheten: Jeremias, Habakuk, Daniel, Jona; dazu kommen die vier Evangelisten, am obern Rande der erstern Seite Matthäus und Lucas, am untern Rande der andern Seite Marcus und Johannes; endlich am äussern Rande beider Seiten die vier griechischen und die vier lateinischen Kirchenlehrer.

4. Während in allen diesen Fällen die Sibyllen nach ihrer vorbereitenden Bedeutung eine untergeordnete Stelle einnehmen, so fehlt es doch nicht an Compositionen, in denen sie mehr selbständig, um ihrer selbst willen vorgeführt werden, — sei es insgesammt oder in einem Einzelbilde.

Von der erstern Art ist besonders bemerkenswerth eine Handschrift aus der französischen Miniaturschule des funfzehnten Jahrhunderts in der K. Bibliothek zu München [2], welche die Bilder der zwölf Sibyllen enthält. Das Titelblatt zeigt die Arche, in deren unterer Abtheilung aus vier Hallen je ein Mann und eine Frau hinausschauen, das sind die „acht Seelen, welche behalten wurden durch's Wasser" der Sündfluth, oben sieht man den Raben fliegen (1 Mos. VIII, 7.): die Arche ist hier ohne Zweifel ein Typus der Kirche. Es folgen dann auf der Kehrseite der Blätter die Sibyllen, deren Bild jedesmal eine ganze Seite einnimmt, sitzend mit einem Attribut in der Linken; die

[1] Diese einzelne Randverzierung kommt daselbst noch einmal vor Bl. 253. *b.*, wo die Hauptvorstellung die Ausgiessung des heil. Geistes ist.

[2] Cim. 44. Cod. iconogr. 414. ehemals V. *a.* 3. in 4°. Sie wird kurz erwähnt von Schorn zum Vasari II, 2. S. 191. — Wegen der in ihren Miniaturen vorkommenden Genien ist schon oben S. 368. dieser Handschrift gedacht worden.

Ueberschrift enthält Namen und Alter derselben und die Deutung ihrer Weissagung auf Christus, — die Unterschrift den prophetischen Spruch selbst. Die gegenüberstehende Seite enthält jedesmal zwei Bilder: das untere stellt einen Propheten und einen Evangelisten dar, jeden mit einem Spruchband, — das obere Bild eine Scene aus dem Leben Jesu, wiederum mit einem biblischen Spruch, zuweilen mit Nebenfiguren. Es ist jedesmal die Scene, auf welche die daneben und darunterstehende sibyllinische, prophetische und evangelische Verkündigung hinweiset. Die Folge dieser Scenen aber umfasst die Hauptepochen des Erlösungswerks von der Verkündigung Mariä bis zur Auferstehung Christi.

Die zwölf Sibyllen sind ferner von einem florentinischen Maler, dem Sandro Botticello dargestellt, dessen Composition Baccio Baldini gestochen hat [1]. Sie sind eine stehende Verzierung in den Gebetbüchern, welche zu Ende des funfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich herauskamen [2]. Zehn Sibyllen werden namhaft gemacht in der Nürnberger Chronik von 1493 [3], aber nur acht sind dabei in Holzschnitten abgebildet. Ebenfalls acht Sibyllen zeigt eine Composition vom

[1] Bartsch Peintre grav. T. XIII. p. 172—175. n. 25—36. — Desgleichen die zwölf Sibyllen von einem ungenannten italien. Meister, Ibid. T. XIII. p. 91—95. n. 9—20; von einer andern Folge s. ebendas. p. 95—98. n. 21—32.

[2] Namentlich die 12 Sibyllen in den Heures von 1508 Paris, bei Simon Vostre, worin unter jeder vier Verse stehen, welche Namen und Weissagung derselben enthalten; s. Peignot Danses des morts p. 150. 157—160.

[3] (Hartm. Schedel.) Liber cronic. p. 35. rect. (in der deutschen Ausg. sind die Nachrichten von den Sibyllen kürzer zusammengezogen); die Abbild. p. 35. vers. — Die Tiburtinische Sibylle und Kaiser Augustus Ibid. p. 93. vers.

J. 1521 [1]). — Allesammt finden sich die zwölf Sibyllen in Holzschnitten abgebildet in dem vorhin (S. 479.) erwähnten Volksbuch, — jedes Bild eine Quartseite einnehmend, jede Sibylle mit einem Spruchzettel, der den Anfang ihrer Weissagung enthält, welche auch vollständig nebst parallelen prophetischen und apostolischen Aussprüchen mitgetheilt wird. Jedem Bilde nehmlich geht voran oder folgt eine Nachricht von der betreffenden Sibylle „Leben, Wesen und Weissagung.“ Ihr Wesen wird also angegeben. Die Persische Sibylle ist mit Gold geziert und geschleiert; die Libica hat einen Rosenkranz auf ihrem Haupt; die Delphica ist schwarz bekleidet, hat ein Horn in ihrer Hand; die Chimeria ist hübsch von Angesicht, langen Haares; die Samia hat unter ihren Füssen ein Schwerdt und eine Hand auf ihre Brust gelegt; die Cumana mit unbedecktem Haupt ist gekleidet mit einem güldenen Kleide, in der Rechten hat sie ein aufgethanes subtiles Buch und in der Linken ein Buch auf ihrem Knie; die Hellespontia ein alt Weib mit einem beurischen Purpurkleide angethan, gebunden mit einem alten Weiler, um ihre Kehle hat sie ein alt verworfen Kleid gewickelt; die Phrigia ist gekleidet mit einem rothen Kleide, in blossen Armen, ihr Haar über ihren Rücken flatternd, sie zeigt mit einem Finger nach oben; die Europea jung mit einem rothfarben scheinenden Angesicht, ihr Haupt umwickelt mit einem feinen Schleier, bekleidet mit einem rothen güldenen Kleide und hat ein Brieflein in ihrer Hand; die Tiburtina, mit einem rothen Kleide, hat eine Bockshaut von oben herab auf den Hals über die Schultern gehen, unbedeckte Haarlocken und

[1]) Abgebild. in den Curiositäten Bd VII. Weimar, 1818. S. 238—242. Taf. 6.

einen Brief in der Hand [1]); die Erithrea, die edelste unter allen Sibyllen, nit fast alt und etlichermaassen unter ihrem Angesicht betrübt, mit einem Nonnenkleide angethan, hat einen schwarzen Weiler auf ihrem Haupt, ein blosses Schwerdt in der Hand und unter ihren Füssen einen güldenen Ring, geziert mit Sternen als der Himmel; die Agrippa war nit fast jung, mit einem rosenfarbenen Kleid und Mantel angethan, hielt gewöhnlich eine Hand in den Schooss, sah mit Verwunderung gen Himmel, hat in der linken Hand einen Brief. Schliesslich folgt die Nichaula, Königin von Saba, welche eine rechte Sibylla gewesen sei, eine Prophetin und Wahrsagerin der heimlichen Räthe zukünftigen Dinge Gottes.

5. In späterer Zeit liebte man es, das Bild einer einzelnen Sibylle auszuführen; — wie insbesondere die Schule der Caracci aus dem Ende des sechzehnten und der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts eine ganze Anzahl solcher Gemälde aufzuweisen hat [2]). Namentlich ist von Guido Reni eine Sibylle mit der Inschrift Nascetur de virgine in der Florentinischen Gallerie [3]), eine andere ist aus der Gallerie Orleans nach England gekommen [4]). Auch von Domenichino ist eine Sibylle

[1]) Die Scene ist ähnlich, wie in der lat. Ausg. des Speculum hum. salvat.: der Kaiser Augustus kniet anbetend und hat seine Krone neben sich auf die Erde gelegt.

[2]) Doch finden sich auch früher einzelne Beispiele: in der Art des Memling ist ein Bild der Persischen Sibylle (Sambetha) vom J. 1480, im Johannis-Hospital zu Brügge, s. Passavant Kunstreise durch England und Belgien S. 360.; eine Sibylle, welche dem Giorgione zugeschrieben wird, ist in der Samml. des Hrn. Solly zu London, s. Waagen Kunstw. u. Künstler in England Th. II. S. 8.

[3]) R. Galler. di Firenze Ser. I. T. III. p. 81. Tav. 119.

[4]) In d. Samml. des Hrn. Wells in Redleaf, Waagen a. a. O. Th. I. S. 507. — Ein anderes Exemplar ist in der Samml. des Grafen Cowper zu Pansanger, ebendas. Th. II. S. 220.

in England, welche aus dieser Gallerie stammt [1]), ferner eine Sibylle in halber Figur, ein gerühmtes Gemälde im Palast Borghese [2]), und die Cumäische Sibylle in der Gemäldesammlung des Capitol [3]). Daselbst ist auch die Persische Sibylle von Guernico [4]).

Das Interesse für diese weissagenden Frauen des Heidenthums oder vielmehr für die Idee, in welcher das Mittelalter sie aufgefasst hat, spricht sich auch in der Darstellung ihres Tempels aus, womit zwei Meister des siebenzehnten Jahrhunderts die Landschaft bedeutungsvoll geziert haben: ein Gemälde von Claude Lorrain zeigt den Tempel der Sibylle zu Tivoli mit einer Aussicht auf das Meer; von Nic. Berchem ist ein Wasserfall zwischen hohen Felsen, auf denen der Tempel der Sibylle steht [5]).

Indessen war bald nach der Zeit, als die Vorstellung von den Sibyllen durch Michelangelo und Raphael die höchste Weihe der Kunst erhalten hatte, eine Wendung eingetreten, wodurch sie der Kunst gänzlich entzogen zu sein scheinen.

Denn seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts ward die Aechtheit unserer sibyllinischen Orakel bestritten [6]): und es ist seitdem evident geworden, dass sie sämmtlich, so weit sie den Einen Gott und Christum

[1]) In d. Samml. des Herzogs von Buckingham zu Stove, Waagen a. a. O. Th. I. S. 501.

[2]) Platner Beschreib. Roms III, 3. S. 288.; doch s. das. 289. A. 1.

[3]) Platner a. a. O. III, 1. S. 128. n. 53.

[4]) Ebendas. S. 128. n. 38.

[5]) Jenes ist in der Samml. Coke zu Holkham, dieses in der Samml. Hope zu London; Waagen a. a. O. Th. II. S. 507. 148.

[6]) S. Bleek an dem oben (S. 474. Anm. 2.) a. O. S. 129 ff.

verkündigen, untergeschoben sind. Nun beziehen sich zwar die Werke der mittelalterlichen Kunst nicht unmittelbar auf diese Orakel. Aber einzig auf Grund derselben ist die ganze Vorstellung von den Sibyllen als Prophetinnen des Heidenthums, die eine göttliche Sendung gehabt, in der Kirche entstanden und einheimisch geworden; so dass, wenn dieser Grund schwindet, auch jene Vorstellung nicht weiter Bestand hat.

Dann bleibt den Sibyllen nur noch die Bedeutung wahrsagender Frauen rein innerhalb des Heidenthums, so weit man deren jenseitige Orakelsprüche als ächt gelten lässt, die man aber auf dämonische Eingebung zurückgeführt hat. Nach diesen Resultaten der Kritik hat zumal die Aufstellung der Statuen der Sibyllen in katholischen Kirchen von Seiten der protestantischen Polemik ein sehr strenges Urtheil erfahren [1]. Dieses Urtheil hängt einerseits mit der Frage zusammen von den Bildern der Heiligen und der Aufstellung religiöser Bildwerke in den christlichen Kirchen überhaupt, das ist unabhängig von den Sibyllen ein Streitpunkt ganz für sich; übrigens aber muss es sich ermässigen nach der religionsgeschichtlichen An- und Unterordnung, in welcher seit dem spätern Mittelalter bis in die neuere Zeit die Bilder der Sibyllen in Kirchen aufgenommen sind: nach dem, was früher darüber mitgetheilt worden, erscheint die *Absicht* als unverwerflich, nur dass die *geschichtlichen Voraussetzungen* jetzt als irrthümlich erkannt sind.

[1]) Serv. Gallaei Dissert. de Sibyll. (1688.) p. 263.: fatemur ingenue, nos satis non posse hominum stultitiam mirari, muliercularum paganarum ne nunc dicamus diabolico spiritu actarum (statuas) reperiri inter statuas et imagines Deo et Angelis et Sanctis erectas: an non certe ridendos se Papistae propinant, paganas mulierculas Sanctis suis aequales constituendo? etc.

Nachdem aber erkannt ist, dass dergleichen das Christenthum vorbereitende Sibyllen niemals existirt haben, können sie dann noch Gegenstand christlich-künstlerischer Darstellung sein?

So weit die Kunst im Dienst des Heiligen steht und ihre Werke auf geschichtliche Wahrheit Anspruch machen, gewiss nicht!

Doch lässt sich die Kunstvorstellung aufrecht erhalten, wenn man eine Umbildung mit derselben vornimmt und nur die Beziehung auf die Sibyllen als geschichtliche Personen gänzlich fahren lässt, — indem an die Stelle der geschichtlichen Erscheinung eine ideale Wahrheit tritt.

Das darf ja nicht bestritten werden, dass das heidnische Alterthum mancherlei Hinweisungen auf das Christenthum enthält, am wenigsten freilich in sibyllinischer Orakelform, aber von prophetischer Bedeutung, — in Wissenschaft, Kunst und Cultus, zumal als einem Theil des letztern, in den Werken der tragischen Dichtung. Solche Zeichen sind das Opfer der Antigone, das sie dem Gehorsam gegen „die ungeschriebenen Gesetze“ bringt, und in noch höherer Art die entscheidenden Momente im Prometheus des Aeschylus und dem Oedipus Koloneus des Sophokles. Wenn nun diese das Alterthum überragenden Ideen in menschliche Gestalt gekleidet und so dem prophetischen Heidenthum Repräsentanten gegeben werden; so ist die Darstellung begeisterter Seherinnen nach dieser Auffassung, anstatt der Sibyllen, wohl ein würdiger Gegenstand der christlichen Kunst, — wie es stets Aufgabe der christlichen Wissenschaft gewesen ist, den Spuren christlicher Weisheit und lauterer Gotteserkenntniss in der vorchristlichen Zeit nachzugehen und sie in ihrem grossen weltgeschichtlichen Zusammenhang, nach ihrem vorbedeutenden Gewicht zu würdigen.

Zusätze und Berichtigungen.

Zu S. 20. und das. Anm. 1. Abbildungen von diesen Toilettengeräthschaften, jedoch sehr im Kleinen, sind nach einer durch Visconti ihm mitgetheilten Handzeichnung schon von Böttiger gegeben (1803) bei seiner Erläuterung dieses Schmuckes, in der Sabina oder Morgenszenen im Putzzimmer einer reichen Römerin (Beilage zur ersten Morgenszene). 2. Aufl. 1806. Th. I. S. 61—110. Taf. III. IV. s. auch das. Vorr. zur 1. Aufl. S. XIX. und Th. II. S. 248.

S. 56. Z. 11. Dieses Bild des Hercules aus Mailand, welches an den Churfürsten von Baiern gekommen sein soll, ist in München, wie mir Herr Hofr. Thiersch versichert hat, nicht vorhanden.

S. 57. Anm. 3. Von diesem Sarkophag enthält einen umständlichen Bericht mit Abbildungen folgende Monographie: Illustrazione al sarcof. Agrigentino rappresentante l'Ippolito d'Euripide, di Raffaello Politi. Palermo, 1822. 4°. Vergl. Goethe Ueber Kunst und Alterthum Bd. VI. H. 1. 1827. S. 294 ff.

S. 63. Z. 8. Ein auffallendes Beispiel des mittelalterlichen Gebrauchs antiker Gemmen zu Siegeln ist noch das Geheimsiegel des Bischofs Johann von Gurk an einer Urkunde vom J. 1363, welches die Vorstellung des Apollo, nackt, mit Bogen und Pfeil in den Händen, enthält, bei Melly Beitr. zur Siegelkunde des Mittelalters Th. I. 1846. 4°. S 254. n. 11. Taf. XII. fig. 7. Mehrere Siegel Wiener Bürger mit mythologischen Vorstellungen, auch aus dem 14. Jahrh., ebendas. S. 253—255.

S. 79. Z. 25. So erscheint auch ein Faun, der ein Lamm auf den Schultern trägt, auf einer Lampe zu München, in der Sammlung der Terracotten (n. 243.) im Treppenhause des ehemaligen Galleriegebäudes am Hofgarten.

S. 96. letzte Z. des Textes und S. 98. Z. 3. Die Erzmünze Constantin's mit dem Kreuz und dem Bilde des Sonnengottes, dazu die Umschrift Soli invicto comiti, unten die Buchstaben PT, (vergl. Banduri Numism. imp. Rom. T. II. p. 286. und besonders Tanini Suppl. ad Bandur. p. 274. not. 1.) findet sich auch bei Wiczay Mus. descr. T. II. p. 366. n. 3989. — Auch ist ein Exemplar in der K. Münzsammlung zu München, jedoch nur eins unter so vielen dort vorhandenen Constantinischen Münzen mit dem Bilde und der Umschrift des Sonnengottes, worauf zur Rechten desselben ein Kreuz erscheint, auf der andern Seite ein Stern, unten die Buchstaben PT. (Zwei Exemplare enthalten ein liegendes Kreuz und unten die Buchstaben A, wie es scheint, und F.). Im H. Münzkabinet zu Gotha habe ich kein Exemplar jenes Gepräges gefunden; diese Sammlung aber, deren Reichthum in Goldmünzen besteht, enthält überhaupt wenig Constantinische Erzmünzen.

S. 141. Z. 13. Schon früher hat Raphael, aber angeregt durch Michelangelo (das heisst durch dessen Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle), in seiner Vision des Ezechiel um 1513, jetzt im Palast Pitti zu Florenz, „einen Christus dargestellt, der dem Jupiter ähnlich in Wolken schwebt", wie Vasari bemerkt, Leben der Maler III, 1. S. 217. Vergl. Speth Die Kunst in Italien Th. II. S. 209. Rumohr Italien. Forsch. Th. III. S. 119. Passavant Rafael von Urbino Th. I. S. 257. Th. II. S. 183.

S. 221. Anm. 4. Eine andere Lekythos zu München in der Sammlung hellenischer bemalter Vasen (zweiter Saal der Vasen, n. 1696.) zeigt den Charon, welchem Hermes ψυχοπομπὸς eine Verstorbene zuführt, mit dem Ruder in seinem Nachen, von welchem das Vordertheil sichtbar ist; abgebild. bei Thiersch Ueber die hellen. bemalten Vasen in d. Abhandl. der philosoph. philolog. Klasse der K. Bayer. Akad. d. Wiss. Bd. IV. Abth. 1. 1844. S. 38. 96. Taf. III.

S. 246. Anm. 1. Die Handschrift ist beschrieben von Kugler Die Bilderhandschrift der Eneidt in der K. Bibl. zu Berlin befindlich. Ein Beitrag zur Kunstgesch. des 12. Jahrh. Berlin (1834). 27 Seiten in 8°.

S. 26. Anm. 1. sind die Worte *doch* — *nachgewiesen* zu streichen.

„ 32	Z. 26		st. Röstel	l. Röstell.	
„ 73	„ 5	v. u.	„ inéd.	„ ined.	
„ 78	„ 16		„ Schale	„ Schaale.	
„ 92	„ 5		„ Ptolomäus	„ Ptolemäus.	
„ 93	„ 25		„ *ψυχοπόμπος*	„ *ψυχοπομπός*.	
„ 115	„ 13		„ Origines	„ Origenes.	
„ 122	„ 2		„ Wandgemälden	„ Gemälden.	
„ 156	„ 9		„ der	„ dem.	
„ 159	„ 12		„ Comma ist ein Punkt zu setzen.		
„ 172	„ 2		„ wurde	l. würde.	
„ 212	„ 5		„ Constanza	„ Costanza.	
„ 221	„ 7		„ einem	„ einer.	
„ 242	„ 12	v. u.	vor der Zahl 162 ist der Strich zu löschen.		
„ 261	„ 11		st. Harpyen	l. Harpyien.	
„ 303	„ 2		„ §. 43.	„ §. 21.	
„ 303	„ 8		„ Populo	„ Popolo.	
„ 343	„ 2		„ §. 38.	„ §. 37.	
„ 371	„ 10	v. u.	„ Francis	„ Francia.	
„ 384	„ 1	v. u.	ist *wird* hinzuzufügen.		
„ 411	„ 23		st. Kupfermünze	l. Erzmünze.	
„ 468	„ 13		„ Kliche	„ Kirche.	

Es ist durchgängig *Phaeton* geschrieben, wie es bei den Alten zuweilen und bei den Neuern häufig der Fall ist, obwohl die etymologisch genaue Schreibart *Phaethon* ist.

Einige Ungleichheiten der Schreibart wolle der geneigte Leser selbst verbessern.

Staats-Bibliothek Bamberg

BUCHBINDEREI
von
B. KREPPEL

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Piper, Ferdinand,

Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von der ältesten Zeit bis in's sechzehnte Jahrhundert von Ferdinand Piper

Bd.: 1,1

Weimar 1847

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.art.o.48-b(1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11716587-7